STUDIEN UND FORSCHUNGEN
ZUR
KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON
AUGUST SCHMARSOW
I

BALDASSARE PERUZZIS
ANTEIL AN DEM MALERISCHEN SCHMUCKE
DER
VILLA FARNESINA

EIN VERSUCH

VON

ARTUR WEESE



LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1894

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON

AUGUST SCHMARSOW

I

BALDASSARE PERUZZIS

ANTEIL AN DEM MALERISCHEN SCHMUCKE

DER

VILLA FARNESINA

Nebst einem Anhange: „Il taccuino di Baldassare Peruzzi“ in der Communalbibliothek zu Siena

EIN VERSUCH

VON

ARTUR WEESE



LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1894.

INHALT

Seite

Vorgeschichte der Deckenmalerei und die Architekturmalerei an der Decke des Galatheezimmers 1

Die figürlichen Darstellungen an der Decke des Galatheezimmers und Peruzzis Anfänge als Maler 27

Sala delle colonne. Peruzzi und Rafael 58

Anhang: Das Skizzenbuch in Siena 79



Das Galatheezimmer

Vorgeschichte der Deckenmalerei

Agostino Chigi, der reichste Kaufherr Roms unter dem glänzenden Pontifikate Julius II. und Leo X., liess sich an der Lungara zwischen Borgo und Trastevere einen Palast errichten, der nach dem gross angelegten Sinn dieses leidenschaftlichen Mäcens das verkörpern sollte, was die Kunst seiner Tage, der goldnen Zeit der Renaissance vermochte. Der Baumeister war kein anderer als Rafael von Urbino.[1]) Für die innere Ausschmückung zog Chigi eine ganze Reihe von ersten Künstlern heran: Rafael und seine Schule, Sebastiano del Piombo und seinen Landsmann, den Sienesen Baldassare Peruzzi.

Diesem letzteren, den er offenbar protegierte[2]) und neben dem grossen Namen Michelangelos und des schnell aufstrebenden Rafael zur Geltung bringen wollte, gab er den Auftrag, die östliche Gartenloggia und den „Salone“ im ersten Stockwerk mit Freskomalereien zu versehen. Ob er ihn noch zu Grösserem verwenden wollte, können wir nicht sagen, nicht einmal, ob er ihm die Gartenloggia völlig überliess oder bloss die Deckenmalerei derselben übertrug. Jedenfalls ist die Arbeit unterbrochen und die Wandflächen sind für andere Hände vorbehalten worden. Aus welchen Gründen ist nicht mehr erfindlich, wenn man nicht annehmen mag, dass dem anspruchsvollen Bauherrn für diesen wichtigsten Teil der Decoration, ein Rafael gerade gut genug war.[3])

Das Werk sollte nicht nur vollkommen sein, es sollte auch schnell wachsen. Dem Ungeduldigen säumten die Künstler allzusehr.

Aus Urkunden und Rechnungen vom Jahre 1510 geht hervor,[4]) dass im Sommer desselben Jahres Steinmetzen mit den feineren Marmorarbeiten an den Schmuckseiten, Schmiede und Schlosser mit den Eisenarbeiten beauftragt waren. Ja, im Anfange des Jahres werden bereits Modelle für den Fries unter dem Dache bezahlt. Somit bestätigt

sich die Vermutung, die wir aus den obigen Contrakten schon hätten entnehmen können, dass im Anfange des Jahres 1510 die Villa bereits unter Dach stand. Mehr können wir kaum aus den Urkunden allein folgern. Allerdings wird bereits im Karneval 1510 die Herzogin von Urbino eingeladen und Rechnungsvermerke für die Festlichkeiten dieses Besuches in der casa eingetragen.[5]) Aber es ist klar, dass die Bauzeit viel zu kurz war, um annehmen zu können, bereits sämtliche Säle des Palastes hätten bei dieser Gelegenheit den hohen Gästen zur Verfügung gestanden. Vielmehr haben wir später noch zu erörternde Beweise in der Hand, dass sogar 1517 und 1518 an der inneren Ausschmückung gearbeitet worden sei.

Den Beginn des Baues haben wir also in das Jahr 1509 zu setzen und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach mehr der Mitte des Jahres als dem Ende zu, wenn man den vorgeschrittenen Zustand der Arbeiten im Sommer 1510 in Anschlag bringt.

Im Laufe des Jahres 1510 muss aber auch die malerische Tätigkeit Peruzzis in der östlichen Loggia begonnen haben. Denn in dem im folgenden Jahre erschienenen lateinischen Gedichte des Gallo Egidio: *De viridario Augustini Chigi patritii Senensis libellus* wird bereits auf die Malereien angespielt. Über allen Zweifel erhoben wird die im Jahre 1511 erfolgte Fertigstellung der Loggia durch die ausführlichen Schilderungen bei Blosio Palladio.[6])

Auf die Malereien dieser Loggia, die wir der Kürze halber nach ihrem schönsten von Rafael selbst stammenden Schmucke das „Galatheezimmer“[7]) nennen wollen, haben wir nun genauer einzugehen.[8])

Der Grundriss ist ein Parallelogramm, dessen eine Langseite die nach dem Tiber hinausführenden Arkaden bilden, während die gegenüberliegende und die beiden Schmalseiten durch die nach innen abschliessenden Wände dargestellt werden. Demnach bieten sich nur diese drei Wandflächen, abgesehen von den einschneidenden Türen, und die Decke für eine eventuelle malerische Ausschmückung als geeignet dar. Architektonische Glieder, wie gemauerte Pilaster oder massiv aus der Fläche hervortretende Deckenstützen hindern nicht. Die Decke selbst ist als flaches Tonnengewölbe mit glattem Spiegel und einschneidenden Stichkappen, je fünf auf den Lang-, je zwei auf den Schmalseiten hergestellt.

Diese äusseren Bedingungen fand Peruzzi vor, als er ans Werk ging. Er sollte malen, hat aber, wenn auch lediglich mit den Mitteln

der Malerei, gebaut. Er schafft als oberen Raumabschluss eine Scheinarchitektur, die zweidimensional hergestellt, doch vollkommen dreidimensional-plastisch wirkt. Um die Raumillusion noch zu verstärken, steigert er die Höhenausdehnung dadurch, dass er die Decke durchbricht und darüber den — auch nur gemalten Himmel sichtbar werden lässt.

Hier liegt also eine raumillusorische Absicht zu Grunde. Damit charakterisiert sich mit einem Schlage Peruzzis Stellung zu den Anschauungen der vorangegangenen oder mitlebenden Decorationskünstler, und uns erwächst die Aufgabe, bevor wir in die Einzelheiten seiner Malerei eingehen, uns mit dieser Hauptfrage abzufinden: was fand Peruzzi von decorativen Werken vor und in wie weit schliesst er sich einer eventuellen Tradition an?

Der Gebrauch des Quattrocento und der früheren Zeit kennt nur Flächendecoration. Noch müht sich Hand und Auge, um nur der menschlichen Figur körperliche Rundung zu verleihen. Schwere Aufgaben der Perspektive bleiben vorläufig liegen. So sind die vorhandenen Bauglieder, wie Rippen und Grate auch nur als glatte Leisten behandelt, die ein flaches Mittelstück, den Schlussstein oder ein Wappen, einfassen. An der Decke finden in heiligen Räumen von alters her Propheten und Sibyllen, Kirchenväter und Evangelisten Platz, während die Wände den Historien vorbehalten bleiben. Denn meist spricht schon aus diesen Fresken ein so gewaltiger Inhalt zu dem Andächtigen, dass der grosse Erzählerton, schon aus ökonomischen Gründen, zumal in hohen und schmalen Kapellen nicht gut noch an den Wölbungen fortgesetzt werden kann. Auf blauem Grunde von goldnen Sternen umgeben erscheinen deshalb Szenen und Gestalten, die als malerische Füllstücke den Historien wie ein neutraler, oft beziehungsloser Abschluss dienen sollen. Es ist eine Ausnahme, wenn in der Cappella degli Spagnuoli die figurenreiche Komposition sich bis über die Decke erstreckt.

Da tritt durch die architektonische Phantasie eines Malers — in seiner Zeit ohne gleichen — eine Wandlung ein. Melozzo da Forli erhebt seinen Deckenschmuck zu selbständigem Werte.[9]) In einem niedrigen Raume mit schwerem lastenden Gewölbe wird er dazu geführt vom Herkommen abzuweichen und ein Mittel zu finden, den Eindruck dumpfen Lastens aufzuheben. Noch mehr. Auch die Wände sollen fliehen. Überall eine schrankenlose Freiheit für Auge und Seele. Ein psychologisches Moment giebt also den Anlass zu seiner Dekoration, die zwar in architektonisch-plastischen Formen, aber mit malerischen

Mitteln, d. h. auf der Fläche dargestellt werden soll. Damit ist alles als Scheinwerk charakterisiert. — Die Kapelle in Loreto war ein achteckiger Raum mit einem schmalen Steingesims, von dem die Rippen der acht Gewölbekappen ausgehen. Jede Seite des Octogons fasst er durch zwei Eckpilaster auf niedrigen, durch eine Ballustrade verbundenen Sockeln ein. Ein Thorbogen, dessen Laibung ein Kassettenmuster zeigt, ist zwischen sie eingespannt und lässt dem Auge die Aussicht auf die Strasse, auf Hügel, Städte und Wälder frei und auf die Vorgänge der heiligen Geschichte, die sich in der Landschaft abspielen.[10]) Die agierenden Personen stehen dicht an der Balustrade, auf dem etwas tiefen Niveau der fingierten Bühne. Es ist möglich, mit ihnen in unmittelbare Berührung zu treten, wie mit vorübergehenden Passanten. Am Gewölbeansatz zieht sich ein vielfach gegliedertes, mit reichem Ornamentenschmuck überzogenes Gesimse hin, von dem der obere Teil massiv ist. Von ihm streben alle Gratlinien und die Wölbungsflächen der Höhe und dem Mittelpunkte, dem von einem breiten Eichenkranz umgebenen Schlusssteine zu, der das Wappen der Rovere zeigt. Der Linienzwang führt das Auge und die Phantasie zur Höhe. Es scheint darum fast natürlich, dass dem vorgreifenden Wunsche die Erfüllung folgt: die Gewölbekappen sind durchbrochen und der Himmel draussen wird sichtbar.

Grossartige Prophetengestalten sitzen, den Seiten des Octogons entsprechend, in tiefem Sinnen auf dem Gesimse, ihre Mäntel wallen darüber hinweg. Über ihnen, mit den Kleidersäumen sie fast berührend, schweben vom Himmel die Sendboten mit den Marterwerkzeugen herein.

Das Neue an diesem Werke ist die mit Konsequenz durchgeführte Absicht, durch plastische Wirkung einer gemalten Dekoration den Wirklichkeitseindruck einer massiven Architektur hervorzurufen. Das war nur erreichbar mit Hilfe der Perspektive. Sie war eine neue Entdeckung. Möglich daher, dass die Freude an ihr und die tiefe Einsicht in ihre Gesetze Melozzo zu derartigen Schöpfungen begeistert hat. Doch will er nicht etwa ein blosses technisches Bravourstück. Seine Meisterschaft in der Perspektive dient nur der höheren Absicht, die erdichtete Vorstellung eines reich geschmückten, architektonisch gegliederten Innenraumes mit allseitig geöffnetem Ausblick ins Freie zur Darstellung zu bringen.

Eine Analyse dieser Dekorationsmalerei ergiebt also als ihren

Zweck: Abschwächung des lastenden Eindruckes der niedrigen Gewölbe; als Mittel: eine Architekturmalerei, die den tatsächlichen Abstand bis zur Decke durch optische Künste und perspektivische Zeichnung scheinbar vergrössert und die dicke Wölbung durch eingeschnittene — auch nur gemalte — Öffnungen entlastet. Diese Mittel sprechen nur zur Vorstellung, sie schaffen keine tatsächliche Veränderung, sondern nur einen illusorischen Eindruck.

Alle architektonischen Glieder sind mit plastischem, nicht flächenhaftem Schmucke überzogen. Die Verzierungsformen und Dekorationsstücke sind in Marmorarbeit und zwar im Geschmacke des antiken, römischen Barock gedacht, breite Riemenleisten und Bandwerk, Eierstab und Akanthusblätter, als Füllmuster aus Vasen aufsteigende stilisierte Pflanzen oder Meertiere, wie Delphine. Nirgends Grottesken.[11])

Ist zwar diese Decke nur ein integrierender Bestandteil der gesamten Kapellendekoration, so behauptet sie doch durch die überreiche Ausstattung an figürlichen Schmuck beherrschende Wirkung und den Rang des anspruchsvollsten Architekturgliedes.

Sie ist vielleicht zu reich bedacht. Möglich, dass Melozzo in ihr auch nur einen Versuch gesehen hat. Wenigstens sind seine späteren Decken viel einfacher gegliedert.

Es sind die Decken der drei ersten Rafaelstanzen im Vatican.[12]) Man hat sie gewöhnlich den grossen Renovationsarbeiten Julius II. zugeteilt. Sie gehören aber durchaus den Tagen Sixtus IV. an und sind von Melozzo angelegt.

Denn sie haben unverkennbare Eigenheiten. Sie sind alle durchbrochen. Und wenn auch bei den Umbriern allmählich durchbrochene Decken sich einfinden, so muss doch beachtet werden, dass diese Rahmen und Einfassungen der Öffnungen viel zu schwer und breit, zu wuchtig und stark profiliert sind, um einer Tendenz zugeschrieben werden zu können, die allen Umbriern, auch Sodoma und Peruzzi eigen, auf das Flache, Schmale und Feingliedrige ausgeht.

Alle umbrischen Decorationen haben etwas von der Tapete. Sie gehen von der Vorstellung aus, dass sie verhüllen, überziehen und bedecken sollen. Melozzo aber malt stabile Constructionen. Seine Decorationen stehen gleichsam auf festen Boden, und wenn sie durch ein Machtwort in dauerndes Material verwandelt werden könnten, würden sie wegen ihrer statisch-mechanischen Folgerichtigkeit nicht wie ein Kartenhaus zusammenfallen. Diese Anschauung geht allen späteren

Decorationen ab. Aber sie lässt sich an den vaticanischen Decken unter den Übermalungen und mancherlei Zutaten der Künstlerschaar, die Papst Julius II. hier versammelte, noch nachfühlen und sie ist das Bindeglied, das diese Decken als ein Seitenstück der Kuppel in Loreto anschliesst. Ähnliche Gründe lagen hier wie dort vor, den dumpfen Druck der niedrigen Wohnräume aufzuheben. Es scheint, als habe sich Melozzo beklommen, eingekerkert gefühlt, dass er selbst das Dach durchbricht, um sich den Himmel seiner schönen Heimat wenigstens illusorisch vorzuzaubern.

Fruchtbare Gedanken waren hier den nachfolgenden Generationen vorgelegt worden, und an ihnen lag es, sie auszunutzen oder weiterzubilden. Es geschah, aber nicht immer im Sinne ihres Schöpfers.

Sehr lehrreich ist der Vergleich mit Signorellis Kapelle in Loreto,[13]) der *Sagrestia della Cura,* einem Raume, der völlig der *Capella del Tesoro* entspricht. Er vereinfacht wesentlich die Gliederung und den ornamentalen Schmuck. Intarsienschränke verkleiden die untere Wandfläche; die obere ist durchbrochen und dem Octogon entsprechend durch übereck gestellte Pilaster geschieden. Darüber ein Gesimse mit Doppelgebälk. Die Wölbungsfelder der Decke durch schmale Streifen mit Flachmustern getrennt.

Für die Wandfresken liegt Melozzos perspektivische Anschauung zu Grunde: durch die Öffnungen über dem Schrankwerk kann man von innen, da die Landschaft draussen sehr tief genommen ist, nur den Himmel sehen. Gegen ihn heben sich die Apostelfiguren ab, die auf einem der Mauerdicke entsprechenden Simse stehen, je zwei in einem Felde. An der Decke aber werden die Kirchenväter und Engel nicht mehr im Innenraume gezeigt, sondern auf Wolken thronend in der Ferne des Luftraumes. Es war offenbar ein Widerspruch gegen sein eigenes Princip, dass Melozzo die grossen Propheten- und Engelgestalten an die Innenseite der Decke versetzte. Was er für die Vorstellung an Entlastung des Druckes durch die Öffnungen im Gewölbe gewann, das verlor er wieder, indem er diese gewaltigen Figuren den Andächtigen gleichsam auf die Häupter stellte. Signorelli hilft dem dadurch ab, dass er sie in die Wolkenregion versetzt. Auch ist sehr zu bemerken, dass seine Gestalten nicht in starken Verkürzungen gegeben sind, sondern wesentlich mehr in Normal-Ansicht, besonders die Engel.

Die Anlehnung an Melozzo ist evident. Ebenso die Abschwächung der architektonisch-plastischen Darstellung zu gunsten der figür-

lichen. Wie Statuen stehen die Apostel nebeneinander. Was aber mit Mathematik und Perspektive zusammenhängt, liegt Signorelli weniger am Herzen. Alles Ornamentale ist Beiwerk und mit nebensächlichem Interesse behandelt, es zeigt deutlich die Hinneigung zum Flachstil.

Noch mehr von Melozzos Beispiel entfernen sich die folgenden Lösungen der Aufgabe, besonders seit Mantegna in der Kapelle Innocenz VIII. entgegengesetzte Anschauungen aufstellt. Sein Werk ist untergegangen.[14]) Aber es lässt sich soweit reconstruieren, dass wir sagen können, es hat sich bei ihm nicht um Architekturnachahmung gehandelt, sondern um Flächenbekleidung. Die Bestandteile seiner Dekoration sind Flachmuster gewesen, Wappenbilder und Medaillons. In der Farbe monochrom z. B. grau in grau, wie Marmorschmuck, oder broncebraun. Das kleine Triptychon in den Uffizien giebt bei der Darstellung im Tempel auf dem rechten Flügelbilde einen Begriff von seiner Dekorationsweise, die schon in der Camera dei Sposi auftritt. Gerade diese Medaillenmalerei erhält sich auch bei den Umbriern.

Unter ihrer Führung kam der Flachstil in der Zeit von Alexander VI. Pontifikat zur Herrschaft. Pinturicchio war darin der ergiebigste und anregendste Meister. Er machte sich zum Helden einer Mode durch geschickte Ausnutzung einer neuen Entdeckung, die ihn ebenso stark ergriff, wie die Lehre von der Perspektive seinerzeit Melozzo. Es war die Wiederauffindung der Titusthermen mit ihrer Grotteskenmalerei. Sie wandelte den Geschmack vollständig oder gab vielmehr der angebahnten Bewegung, die auf den Flachstil bereits hinsteuerte, die von der Antike selbst anerkannte Berechtigung und damit auch schnelle Verbreitung und Beliebtheit.

So verschwand das Monumentale, Wuchtige und Einfache immer mehr zu Liebe des Ornamentalen, Zierlichen und Vielgestaltigen. Selbst das Material machte die Wandlung mit: der Marmorschmuck der römischen Kaiserpaläste diente nicht mehr als Vorbild, sondern die aus Stucco und Malerei zusammengesetzte Mischtechnik der Grotteskenkunst. Innerhalb dieser Grenzen entstanden Schöpfungen von ganz wunderbarem Farbenreiz. Aber je verschwenderischer das bunte Spiel von Ziergebilden aller Art auftrat, je complicierter die Gliederung der dekorativen Formen wurde, desto weiter entfernte sie sich von dem einfachen Ernste des Quattrocento.

Allerdings muss man bei der Würdigung dieser Deckenmalereien auch den Zweck der Räume in Rechnung ziehen. Es handelte sich

keineswegs immer um Kapellen und Kirchen, sondern jetzt schon vorwiegend um Loggien, Wohngemächer und Staatszimmer. Natürlich, dass da Stoffwahl, Farbenstimmung und die ganze Haltung und Auffassung der Dekoration weniger streng gebunden zu sein brauchte, als in ängstlich gehüteten Heiligtümern, die der Gläubige nur mit Scheu und Sammlung betreten durfte.

So war gleich eine der frühsten Arbeiten in ihrer Reihe — noch unter Innocenz VIII. ausgeführt — die Loggia des Belvedere, das jetzige Museo Pio-Clementino, ein Wandelgang.

Die eine Seite öffnete sich loggienartig, Licht und Luft Zutritt gewährend, mit einer Arkade. Eine mässige Wölbung bildete die Decke. In die Bogenfelder wurden spielende Kindergruppen gesetzt, die das Wappen der Cibò hielten. An den Spiegel Ornamente und leichte Dekorationen. Alles in dem flachen, fast körperlosen Stil früher Pinturicchio-Arbeiten. Der Schmuck scheint aber sehr kärglich bemessen. Aber um hier die Deckendekoration zu würdigen, haben wir den Wandschmuck zu berücksichtigen. Er bestand nach Vasaris Bericht aus Städteansichten, unter denen Pinturicchio „Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel in der Manier der Flamänder abconterfeite.“ Die Malereien sind völlig zu Grunde gegangen. Aber doch sind uns Beispiele übriggeblieben, die uns im allgemeinen orientieren können. In den Fresken der Libreria zu Siena hat nämlich Pinturicchio auch Städtebilder gegeben, nicht allein ideale Kompositionen, die nur als Staffage den Hintergrund füllen, sondern oft auch ganz bestimmte Örtlichkeiten, die den historischen Schauplatz wiederzugeben versuchen. So naiv der Versuch auch ausgefallen ist, kann man doch nicht leugnen, dass der Maler bei der Scene der Begegnung Friedrichs III. mit seiner Braut den Anblick der Stadt Siena vor dem Thore Camollia im Auge gehabt hat.

Ähnlich werden wir uns die vielleicht gar nicht in grösserem Massstabe ausgeführten Städtebilder in der benannten Loggia zu denken haben. Der erste Schritt, grosse Wandflächen mit einer Landschaftsmalerei zu bedecken, wäre dann fast ganz ohne Nachfolge geblieben. Deshalb ist es wahrscheinlich, dass diese Bilder nur einen Teil in einer grösseren ornamentalen Umfassung bildeten, oder dass man Teppiche über den unbedeckten Wandfuss ausspannte. Wie diese Städtebilder aber auch immer beschaffen gewesen sein mögen, so haben wir doch einen bestimmten Fingerzeig dafür, dass man für nichtsacrale Räume

anfing, die historischen Erzählungen mit ihrem zum Teil dramatischen Inhalte von den Wänden zu verbannen und auf neutrale Stoffe geriet. Dementsprechend wählte man auch für die Decke nur leichte Motive, die von Melozzoschen Mustern sich weit entfernten.

Auch der gleichzeitige Kapellenschmuck in S. Maria del Popolo, meist von Pinturicchio und seiner Schule gemalt, hat für die Decken nur ornamentale Figuren und Füllstücke oder zwischen glatten Leisten das alte kirchliche Muster übrig, die auf blauem Himmelsgrund verstreuten Sterne.

Für Palasträume haben wir ein Beispiel an der Decke in einem der Zimmer des Palazzo Domenico della Rovere, dem jetzigen Convento dei P. Penitenziarii. Man wählte hier einfache, cassettierte Holzdecken und setzte nur in die Hohlkehle mit den einschneidenden Lünetten eine ausgedehnte Arabesken- und Ornamentdekoration, meist grau in grau auf Goldgrund gemalt. Abwechselnd folgten als Mittelstücke der Lünetten das Wappen des Kardinals und seiner Heimat, das der Stadt Turin, das „Ganze von höchster Noblesse und Eleganz“.

Prunkvoller, stattlicher und beziehungsreicher mussten die ausgedehnten Malereien für die Wohngemächer des Papstes ausfallen.[15]) Deshalb nimmt nicht nur in der Lebensgeschichte Pinturicchios, sondern auch in der Entwicklung des Dekorationsstils die Ausschmückung der Borgiagemächer im Vatican eine hervorragende Stellung ein. Wie alle Freskencyclen dieses schnell arbeitenden und unerschöpflichen Meisters haben auch diese Malereien ihren Hauptreiz in der Einheit des Eindruckes. Obgleich er ausserordentlich viel Gehilfen beschäftigte, die er zeitweise sich selbst überlassen musste, weil er an anderen Orten Aufträge gleichzeitig erfüllte, so scheint doch Dank der strengen Disziplin in seiner Schule das fertige Werk stets wie aus einem Guss enstanden. Auch an diesen Fresken müssen wir eine starke Beteiligung der Schüler annehmen; deshalb stammen doch Plan und Disposition aus einem Kopfe. Drei von den fast quadratischen, aufeinanderfolgenden Räumen sind mit einem Zwillingskreuzgewölbe bedeckt, das durch einen breiten Gurtbogen geteilt wird. Die Wände sind für zusammenhängende Erzählungen aus der biblischen Geschichte, aus der Legende verschiedener Heiligen und Apostel und für allegorische Darstellungen der freien Künste bestimmt. Von hier aus entspringt wegen der Grösse der bemalten Flächen und dem Inhalte der dargestellten Erzählungen die Hauptanziehungskraft für das beobachtende Auge. Dem Deckenschmuck

wird somit sofort eine Nebenrolle zugewiesen, die nur den harmonischen Zusammenhang dieser farbenreichen Malereien herzustellen hat.

Von Melozzos Idee ist bei Pinturicchio nur wenig auf fruchtbaren Boden gefallen. In dem Prunkgemache des Papstes macht er allerdings den Versuch zu einer architektonischen Komposition, indem er die Gewölbefelder dieses Gemaches zu einer achteckigen flachen Kuppel mit einer Art Laterne als Aufsatz gestaltet. Doch liegt er in seiner missglückten Form ziemlich weit vom Wege des Forlivesen ab. Auch ist es nur ein missverstandener Kompromiss mit Melozzos Lehre, wenn in dem Zimmer mit den Erzählungen aus dem Marienleben an der Decke in den Öffnungen mit vertieften Rahmen die Prophetenbilder statt in perspektivischer Verkürzung in horizontaler Lage erscheinen, als ob sie für Tafelgemälde gemalt wären, die man an die Wand hängen kann. Pinturicchio wertet alle Ornamentformen, Architekturglieder, Figuren, Gruppen nur nach dem Gesichtspunkte ihrer Farbenwirkung und dekorativen Brauchbarkeit. Um Konsequenz in perspektivischen Gesetzen kümmert er sich nicht. Seine höchste Einheit ist nicht die architektonisch-perspektivische wie bei Melozzo, sondern die malerische, farbenharmonische. Abwechslung, Vielgestaltigkeit, reiche Instrumentirung und Fülle von Details sind seine künstlerischen Grundsätze. —

So kommt er dazu, auch den figürlichen Stoffkreis zu vermehren. In Übereinstimmung mit dem Zeitgeschmack führt er in die Dekoration antike Sagen mit dunklen Andeutungen auf den Bewohner der Räume ein. In dem Staatszimmer Alexanders ist der geheimnisvolle Mythos des Osiris zu sehen, in dem der Hofmann und Eingeweihte Beziehungen zwischen dem Gotte und dem Borgia zu finden verstand. Als Parallele folgt eine Reihe von Scenen aus dem Leben der Jo, die man mit der Gemahlin des Osiris, der Isis identificierte. So wunderlich uns diese heidnischen Mythen in dem Audienzzimmer des Papstes berühren mögen, so ist für uns doch zweierlei daran wichtig. Einmal die Einführung neuer, antiker Sagenstoffe, dann das Bemühen, wenn auch dunkle Beziehungen zu dem Zweck der Räume in ihre Dekoration zu verstreuen. Ferner erscheinen hier zum ersten Male, allerdings sehr bescheiden, in den Fensterschrägen die Grottesken.

Dieser neuen Art des Wand- und Deckenschmucks ist schon der Vorzug des farbenfrohen, harmonischen Eindrucks zugesprochen worden. In der Gegenüberstellung mit der architektonisch-perspektivischen Art Melozzos kommen noch mehrere zu Tage.

Ohne Zweifel ist Melozzos System die grössere Strenge und Konsequenz eigen. Aber das complicierte Werk hat nur für eine Stelle und deshalb einen Augenblick seine Richtigkeit. Nur von dem einen Punkte, für den das perspektivische System berechnet ist, kann der Wunderbau genossen werden, von jedem anderen aus verschieben sich alle Formen und Linien. Ferner sind die Figuren in momentaner und impulsiver Aktion, wie die Schauspieler auf der Bühne, allzu transitorisch.

Wir werden zu Zeugen eines Vorganges gemacht, der uns überrascht und überwältigt. Aber nur einen Augenblick lang. Im nächsten haben wir erfasst, dass alle die Körper und Gestalten, die vor uns stehen, nur Scheinexistenzen sind. Die momentane Zuspitzung der Darstellung forderte auch logischer Weise die Einheit des figürlichen Stoffkreises. Um nun die beabsichtigte Wirkung dieser Dekoration immer rege zu halten, müsste man mit stets frischer Empfänglichkeit sich immer von neuem in die Voraussetzungen dieses Systems hineinzwingen lassen. Wir werden in den Linienzwang der Konstruktion gebannt. Für Wohnräume wäre daher die mathematische Strenge dieser Konstruktion mehr eine lästige Qual, als eine erfreuende Anregung.

Ganz anders rechnet der malerisch-phantastische Stil Pinturicchios. Er hebt alles Gesetz auf. Auge und Phantasie nur angenehm beschäftigend, ohne sie ernstlich zu fesseln, fordert er sie zu einem Spiel auf, das jeden Augenblick abgebrochen werden kann. Die Heiterkeit der Farbenstimmung hebt das Gemüt zu festlicher Stimmung, es wird durch ein buntes Vielerlei von Ziergebilden und Formen angeregt, nirgends in logischer Erwägung concentriert oder in die Spannung eines Augenblickes verwickelt.

Die figürlichen Darstellungen sind in diesem Rankenwerk von Formen nur Nebensache. Selbst die grossen Wandfresken in ihren festlichen, ceremoniellen Schilderungen schlagen nur einen novellistischen Erzählerton an. Beziehungen und Andeutungen aus verschiedenen Gebieten werden verstreut, und in kleinem Masstabe ausgeführt sind sie gleichsam nur als Augenweide zu nehmen. Schliesslich fällt auch dieser letzte Anspruch an den denkenden Verstand des Beschauers weg, wo die Grottesken ihr ausgelassenes, ergötzliches Spiel beginnen. Zeitlos und ortlos sprechen die Fabelwesen lediglich zur Phantasie und zum Auge.

Und doch sind auch diese prunkenden Schildereien in Räumen für täglichen und stündlichen Aufenthalt nicht zu ertragen, weil diese irrlichterierende Beweglichkeit der Farben und Motive zerstreut, zer-

splittert. Pinturicchio ist festlich, graziös, rauschend und erheiternd, aber nicht beruhigend, sammelnd und vertraulich. Ohne Gleichen für alle repräsentativen Räume.

Ähnlich Perugino. Sein dekoratives Meisterstück ist die Decke des Cambio zu Perugia. Sie ist aus zwei Kreuzgewölben konstruiert, die an Stelle des Gurtbogens aus zwei sphärischen Dreiecken einen rhombischen Spiegel bilden. Dieser ist das Hauptstück der Dekoration. In kreisrunden Rahmen, die den Eierstab der antiken Säulenkapitäle variieren, erscheinen die Bilder der Planetengötter mit ihren Attributen, in dem Centrum Sol als der vornehmste. Diese Planetenbilder sind wie Medaillons oder geschnittene Steine behandelt, keineswegs wie eine visionäre himmlische Erscheinung dargestellt. Als massive Bestandteile sind nur die Rahmen und die Rippen mit ihren Doppelflechten dargestellt. Dann bricht aber die plastische Anschauuug ab. Ornamentenmalerei füllt die freigebliebenen Flächen der Dreiecksfelder. Es ist das Schönste, was die umbrische Kunst darin zu leisten vermochte. Abenteuerlich zusammengesetzte Menschen- und Tiergestalten, deren Haare und Glieder in Pflanzengebilde ausgehen, in Ranken und Windungen sich teilen und wieder vereinigen, stützen oder umspielen die Planetenkreise. Von der Antike stammt die Anregung zu der ausgelassenen Phantastik dieser Geschöpfe. Aber wie die Ranken sich schwungvoll bäumen, die zierlichen Blätter sich kräuseln, wie Vegetabilisches und Animalisches verwächst und das ganze Ornament die Fläche überall belebt, nirgends überfüllt, — das ist alles Eigentum Perugino'scher Erfindung.

Nach ihrer einfachen Gliederung, dem Masshalten mit Grotteskenschmuck und dem vornehmen Geschmack gehört diese Decke zu den allerschönsten, die in dieser Übergangszeit, da die Melozzo'schen Ideen immer noch dem Durchdringen des Flachstils die Stirne bieten, geschaffen worden sind. Sie bezeichnet aber auch kulturgeschichtlich wichtig den Gedankenkreis dieser Periode. Notwendig war es, den heidnischen Göttern in diesem von christlichen Kaufleuten bestellten und benutzten Raume nicht das Übergewicht über die Darstellungen unten zu geben, wo sich christliche Legende und Weltgeschichte, Scenen aus dem Leben des Erlösers und Helden des Altertums den Rang streitig machen. Das Konglomerat der christlichen und antiken Stoffe charakterisiert den Dualismus der Ideenkreise, in dem sich diese Zeit gleichmässig zu Hause fühlt. Mit Ausnahme der Rahmenprofilierung haben wir hier ausgesprochenen Flachstil, eine die Mauerfläche tapetenartig überziehende

Ornamentmalerei. Ausserdem ist das System der Grotteskenkunst durchgeführt.

Gerade dafür ist das folgende Beispiel noch charakteristischer: die Libreria im Dom zu Siena. Sie war von ihrem Besteller, dem Cardinal Francesco Piccolomini, dazu bestimmt, der Nachwelt als Familiendenkmal vom Ruhme des Geschlechts zu reden. Dies Thema übernehmen die Wandfresken. Sie schildern festliche, vielbedeutende Scenen, höfischen Glanz und geistlichen Prunk. Ein reichgestimmtes, rauschendes Orchester! Welche Stimme blieb da noch der Decke? Es wäre unsinnig gewesen, auch da mit Pauken und Trompeten zu wirtschaften. Der Schwerpunkt des Interesses lag nun einmal in den Historien. Neutral, harmonisch abschliessend, ohne inhaltliche Anziehungskraft musste dieser Schmuck sein.

Diesen Zweck erreichte vollkommen das vielfach gegliederte Feldersystem, wie es ähnlich schon in antiken Dekorationen vorkommt. Pinturicchio zerlegt den Spiegel, ein langgestrecktes Parallelogramm, in 21 verschieden grosse Rechtecke, verbunden und umschlungen von einer rosettengeschmückten Mäanderkante. Das Familienwappen mit dem Kardinalshut sitzt im Schnittpunkte der beiden Achsen, flankiert von vier Quadraten, in denen Putten mit Füllhorn, Fruchtkörben und Tüchern spielen. Allerlei mythologische Scenen, Satyrn, die Nymphen überraschen, Delphine und Seetiere, die über das Meer ziehen; der Raub der Proserpina, Venus und Adonis, aber auch Einzelfiguren, Flügelgestalten, Frauen in fliegenden Gewändern, und eine nackte Leda mit den beiden Kindern bilden den Inhalt der übrigen Felder. In ihrer kleinlichen Ausführung scheinen es herausgeschnittene Blätter aus einem Miniaturkodex, die hier angeheftet worden sind. Sie sind beziehungslos zu den Vorgängen der Wandfresken, auch nicht dazu gemacht, um einzeln zu wirken, sondern um als musivische Bestandteile der Gesamtdekoration zu funktionieren. Dieselbe Rechnung wird fortgesetzt in den vom Langfelde durch eine Doppelbandflechte geschiedenen Zwickeln und Stichkappen, deren Grate von einer Borte mit einem Riemenmuster bekleidet sind. Um ein Medaillon, ein kleines, eingerahmtes Mittelstück — wieder mit mythologischen Scenen — schlingt sich das vegetabilische Rankenwerk mit Tieren und Fabelwesen im Genre der Grottesken, als buntes Füllwerk der gewölbten Flächen.

Was nun das Material anlangt, so scheint alle Einheit aufgegeben. Plastische Stuccoteile und aus Holz geschnittene Rosetten, auf Kalk ge-

malte *mostri* und *miscugli* und riemenartiges Flechtwerk, massiv gedachte Einfassungen und doch überall das Streben zum Flachen, wenig Ausladenden.

Man täte Pinturicchio Unrecht, wollte man ihm aus dieser Mischtechnik einen schweren Vorwurf machen. Seinen wolerwogenen Zweck hat er doch völlig erreicht. Trotz der Vielfarbigkeit und der schachbrettähnlichen Zusammensetzung des Spiegels waltet eine ausgleichende Harmonie in dem Gesamteffekt. Es dürfte kaum einen Renaissanceraum geben, der den Eindruck heiterer, liebenswürdiger Lebensfreude so ruhmrednerisch wiedergiebt, wie die Libreria im Siener Dome.

Hervorzuheben wäre nun an der Ökonomie dieser Deckendekoration zuvörderst ihre Unterordnung unter die tonangebenden historischen Wandfresken, dann der mythologische, neutrale Inhalt der Darstellungen, die sorglose Mischung verschiedenartigen Materials und damit zusammenhängend der vielgestaltige Reichthum des Apparates. Alles im Sinne des Flachstils. —

Ganz anders fasste Pinturicchio seine Aufgabe an, als er wieder einen Kirchenraum zu decorieren begann. In der Höhe eines Chorgewölbes, wie in S. Maria del Popolo,[16]) wo ihm ausserdem der dogmatische Bilderkreis vorgeschrieben war, konnte ein compliciertes Einteilungssystem nicht vom Auge scharf unterschieden werden. Rücksicht auf Wandfresken hatte er nicht zu nehmen, weil bereits an deren Stelle zwei monumentale Grabmäler in Angriff genommen oder bestellt waren. Ausserdem hatte er sich einer Geschmacksrichtung und einem Formensinn anzubequemen, der unter Papst Julius, seinem Auftraggeber, herrschend wurde. Hier begegnen wir einem neuen Moment. Der zweite Rovere nahm die monumentale Formensprache des ersten auf. Geschmeidig wie Pinturicchio war, schlug auch er einen grossartigen Ton an, der ihm von Natur nicht gegeben war. Er sagte also dem ineinandergeschachtelten Feldersystem mit Miniaturbildern und üppigem Ornamentalschmuck ab und schuf sich gerade im entgegengesetzten Streben grosse Flächen mit energischer und einheitlicher Umrahmung. Ja, er vertuschte die Konstruktion des Gewölbes — es ist ein Kreuzgewölbe — und führte eine selbständige Disposition durch. An dem sphärischen Viereck wird ein Achteck mit vier grösseren und vier halb so kleinen Seiten abgeteilt, dessen Zentrum wiederum ein gleichseitiges Octogon ist. Die abgeteilten Ecken des Hauptfeldes zeigen nun eine an diesem Platze merkwürdige Dekoration. Die vier Kirchenväter sind in die Nischen mar-

morner Tabernakel gesetzt, die mit einem langgestreckten, kräftig profilierten Aufsatz versehen sind. Diese hohen, in der Richtung der Diagonalen aufgebauten Nischenthrone sind ja in ihrem Zwecke, die toten Ecken zu füllen, wol verständlich. Aber ein so massives Gebilde, das nur vertikal aufgerichtet denkbar ist, ohne eine auch nur fingierte Unterstützung auf Teppichgrund am Kirchengewölbe hinzusetzen, bleibt immerhin ein Fehlgriff.[17]) Desto glücklicher ist die Behandlung des Achteckes: die neun mathematischen Figuren haben jede einen marmornen Rahmen mit geschmackvollem Profil, ähnlich denen um die Planeten in der Wechslerhalle zu Perugia. In dem Raume zwischen ihnen zieht sich ein grotteskes Rankenmuster von prächtiger Erfindung und musterhafter Ausführung hin, an dem namentlich die in den Ecken einander gegenübergestellten phantastischen Fabeltiere ganz vorzüglich wirken.

Dieses reiche und doch übersichtliche Rahmenwerk mit den scheinbar in die Wand hineingreifenden Profilen der als Öffnungen charakterisierten Kreise und Polygone ist aus einem einheitlichen Material gedacht, durchweg Marmor oder Stucco. Der vornehme graue Ton hebt sich wirkungsvoll ab von den wenigen, aber kräftigen Farben der Grotesken und der reich drapierten Figuren. In der Mitte ist es Christus, Maria krönend, in den Rundöffnungen die vier Evangelisten und in den trapezförmigen Feldern vier Sybillen. Diese letzteren sind auf Goldmosaikgrund gemalt, und nehmen durch ihre liegende Stellung und die eigentümliche Ausführung die Aufmerksamkeit besonders in Anspruch. Und doch geht, wie die Formensprache, so die Erfindung dieser Decke auf ein Beispiel zurück, das noch aus den Tagen Sixtus IV. stammt.

Die Decke der Camera della Segnatura im Vatican ist nach Gliederung und Einrahmung das offenbare Vorbild. In beiden Fällen sind um das Octogon herum in den Hauptachsen vier Kreise, in den Nebenachsen bei Melozzo acht kleine versteckte, bei Pinturicchio nur vier, aber breitgedehnte und prävalierende Trapeze angeordnet.

Da nun Pinturicchio gezwungen ist, über eine viel grössere Fläche eine gleich grosse Anzahl von Figuren zu verteilen, er daher die Disposition erweitern und einzelne Glieder strecken und dehnen muss, hat er an Stelle der Melozzo'schen Parallelogramme in die toten Ecken die Tabernakel gesetzt. In der Vaticanischen Decke ist das System gedrängt und zusammengeschoben, während es an dem Gegenstück sich ausbreitet. Bei jener sind die Rahmen und Einfassungen durch kräftige Lichter und Schatten zu plastischer Rundung und massiven Baugliedern

herausgearbeitet; bei dieser fehlt energische Schattengebung; man zweifelt keinen Augenblick, dass diese Malerei nur glatte Fläche ist. Die Zwischenräume für die Grotteskenranken sind breiter und machen sich mehr geltend, während sie bei der Vaticanischen Decke erst nachträglich von Sodoma nach Pinturicchios Vorbilde ausgefüllt worden sind. Das Werk Pinturicchios macht in allem den Eindruck einer Nachbildung.

Immerhin war es eine bedeutende Leistung, die ohne Zweifel viel angestaunt wurde. Man kann sie sogar als Zeichen der Zeit nehmen, was die Dekorationskunst anbelangt. Das Zurückgreifen auf die alten Muster Melozzos, die Anerkennung des plastischen Stils und die Zugrundelegung einer architektonischen Idee kennzeichnen eine Wandlung des Geschmackes. Die Grotteskenmode ist im Abnehmen begriffen, wenigstens wird ihr nicht mehr eine solche überwuchernde Ausdehnung gestattet, wie in der Sieneser Libreria.

Als die Meister, die Papst Julius zur Ausschmückung des Vaticans berufen, an ihr Werk gingen, blieb ihnen für die Deckenmalereien nur eine ausfüllende, verbessernde und auffrischende Tätigkeit übrig. Kein einziger entwarf einen neuen Gesamtplan für die Ausschmückung oder Umgestaltung des Ganzen.

Und als Rafael aus der Konkurrenz siegreich hervorgegangen war, begnügte er sich, von der Anlage der Plafonds vollständig zufriedengestellt, auch zum Teil nur mit neuen Füllstücken. An Peruginos Arbeit rührte er nicht. Grössere Änderungen nahm er an der Bibliothek[18]) des Papstes, der Camera della Segnatura vor. In die vier mit Goldmosaikgrund abgeschlossenen Rundöffnungen setzte er die Gestalten der Wissenschaften, herrliche, grosse Frauen in ganzer Figur, auf Wolken sitzend und von Putten umgeben. Diese Schöpfungen sind für die Dekorationsgeschichte neu. Nur eine einzige Figur in jedem Rahmen, aber gewaltige Wesen. Die Raumkomposition gefüllt und gedrängt. Die schon von Pinturicchio angestrebte Methode, grosse ganzfigurige Kompositionen an die Decke zu setzen, die natürlich übersichtlicher, eindrucksvoller und visionärer wirken, war von Perugino in dem Zimmer des Burgbrandes aufgenommen und ist hier noch weiter geführt Nicht mehr liegende, zierliche Geschöpfe wie die Sibyllen, sondern sitzende, götterähnliche, übersinnliche Frauen. Man könnte sie den Melozzoschen Visionsgestalten gleichstellen. Absichtlich ist aber die Aktion vermieden. Die Engel in Loreto schweben in die Kapelle herein, man könnte glauben, das Rau-

schen ihrer Gewänder und ihren Flügelschlag zu vernehmen. Sie befinden sich im Luftraum unter der Kuppel und verdecken mit ihrem Körper, der Schatten wirft, die Simse und Gurten. Ebenso die Propheten unter ihnen. Es ist ein leibhaftiger Vorgang. Aber Rafaels Frauen sind aus dem Innenraum hinausverlegt, doch auf Goldgrund gemalt, nur Bilder. Peruginos Christusbilder im Burgbrande bewegen sich auf der Grenze zwischen flächenhaften Medaillonfüllungen und plastischen Aktionsfiguren. Diese Allegorien stehen gegen den blauen Himmel, wodurch man stets verleitet wird, sie in der Schwebe zu denken. Rafael vermeidet das und bleibt dadurch klar: der Goldmosaikgrund lässt nicht den Gedanken aufkommen, diese Gebilde für Freifiguren anzusehen, sondern zwingt, so plastisch sie auch immer wirken, sie an die Fläche gebunden zu denken.

Da im Heliodorszimmer die Teppichmalereien von späterer Hand aus der Schule Rafaels gemalt sind, so lässt sich von der Anlage der Decke nur soviel sagen, dass auch sie durchbrochen war. Was für bildliche Darstellungen, und ob überhaupt welche darin enthalten gewesen sein mögen, kann man nicht mehr feststellen.[19])

Soweit war die Entwicklung der Deckenmalerei Hand in Hand mit der allgemeinen Dekorationskunst gediehen.

An ihrem Anfange steht ein Werk originellster Erfindung, meisterhaft ersonnen und durchgeführt. Eine Nebenströmung, genährt durch emsiges, archäologisches Studium der antiken Innendekoration durchkreuzt den geraden Weg, den Melozzos System wies. Allmählich aber lenkt die Entwicklung von dem Flachstil und dem Grotteskenschmuck über zu architektonisch-plastischen Lösungen der Dekorationsaufgaben. Veranlasst wird diese Wandlung dadurch, dass die Formensprache in Rom zum hohen monumentalen Stil sich ausbildet und dass die Lehre von der Perspektive immermehr Gemeingut wird.

Im allgemeinen ist das Problem noch im Fluss. Während man aber noch schwankend und suchend auf den Bahnen Melozzos und der Umbrier wandelt, schafft ein selbständiger Riesengeist eine Deckenmalerei, die völlig isoliert und bedingungslos dazustehen scheint. Die Decke der Sixtinischen Kapelle gibt eine neue Anschauungswelt, Architektur und Figurendarstellung treten in die innigsten Beziehungen, sie vermischen sich und lösen sich in ihren Funktionen ab. Propheten und Sibyllengestalten thronen leibhaftig im inneren Raum auf Architekturteilen; durch Öffnungen des Spiegelfeldes Ausblicke in die Ewigkeit des Raumes und der Geschichte.[20]) Ein einheitliches Ganzes von ungeheurem Reichtum.

Es verging ein gut Stück Zeit, bis sie studiert, verstanden und nachgeahmt wurde. Sie steht am Ausgange einer Entwicklungsreihe und gehört nicht mehr unter die wirksamen Faktoren für Peruzzis Malerei in der Farnesina.

Man kann gespannt sein, wie Peruzzi nun seine Aufgabe lösen werde. Es sei vorausgeschickt, dass er dafür gut vorbereitet war und vielleicht die beste Schulung genossen hatte, die ihm seine Zeit bot.

Im Jahre 1511 war die Decke des Galatheezimmers vollendet.[21]) Peruzzi war damals im 30. Lebensjahre. Von 1505—1506 hatte er in Bramantes Baubüreau Pläne, Entwürfe und Skizzen für die grösste Aufgabe des ganzen Jahrhunderts, S. Peter in Rom, zeichnen müssen.[22]) Er muss also auch im Bauzeichnen eine Ausbildung und Sicherheit besessen haben, die ihn zum mindesten den Durchschnittsmeistern gleichstellte. Hervorragend war aber seine Beherrschung der Perspektive schon zu jener Zeit. Vasari erwähnt unter anderem, nachdem er Peruzzis Überlegenheit in dieser wissenschaftlichen Technik gelobt, die Ausschmückung eines Vogelhauses für den Palast Julius II., in der man „unzählige Häuser, Theater, Amphitheater, Paläste und andere Bauwerke“ sah.[23]) Ganz gewiss war ihm also, da es überaus zweifelhaft erscheint, dass er schon in diesen Jahren ausübender Baumeister gewesen, die Architekturmalerei geläufig.

Ohne Zweifel war er für einen Auftrag, wie den des Agostino Chigi, ihm in seinem Palast die Decke der Ostloggia im Erdgeschoss auszumalen, der geeignete Mann. So mag nicht nur die Landsmannschaft dem Bauherrn für die Wahl massgebend gewesen sein.

Wie aus der obigen Beschreibung derselben hervorgeht, sind die konstruktiven Bedingungen im wesentlichen denen der Libreria im Sieneser Dome und im Psychesaale der Farnesina nebenan ähnlich, fast gleich.

Die dekorative Belebung und der malerische Schmuck ist aber wesentlich verschieden und charakterisiert die drei Meister vortrefflich, jeden in seiner Eigenart.

Peruzzi fasst seine Aufgabe als Architekt an. Der Raum, Wände und Decke, ist ihm ein organisches Ganzes. Ein schmales Sims in der Höhe der Pilasterkapitäle scheidet zwar die beiden Regionen, aber nur als überleitendes Zwischenglied.

Es ist eine mannichfach gegliederte Stuccodecke, disponiert im Anschluss an das System der Wölbung. Ein kräftiger, reich profilierter

Rahmen in den etwas abgeschwächten Formen des römischen Gebälkes mit Eierstab, Akanthusblättern, Perlenschnur und Zahnschnitt[21], fasst den oblongen Spiegel allseitig ein und hebt ihn als Einheit von der zu den Wandpilastern überleitenden Zwickelreihe mit den dazwischen eingespannten Stichkappen und Lünetten hervor. Durch ein Achteck in der Mitte mit dem Wappen des Besitzers werden zwei ebenfalls oblonge Felder mit abgestumpften Ecken ausgesondert, deren Rahmen die Formen des grösseren, wulstiger behandelt, wiederholen. Auch auf die Zwickel wird diese Austeilung übertragen. Durch Abschneidung der ausgezogenen Ecken entsteht in jedem ein Sechseck, das in der Behandlung der Einfassung den länglichen Octogonen in dem Spiegel entspricht. Die Stichkappen dagegen und die übrigbleibenden Felder, die kleinen Dreiecke an der oberen, die Trapeze an der Grundlinie der Sechsecke sind nur mit schmalen Leisten ohne die ausgebildeten Profile der grösseren Rahmen gefasst. So umschliesst eine metrische Reihe von Baugliedern mit mannichfaltig vor- und zurücktretenden Flächen und infolgedessen reichem Licht- und Schattenspiel und abwechslungsvoller Linienbewegung den Spiegel, der durch die grossen über das ganze Zimmer hinweggehenden Horizontallinien der breiten Rahmen und die ausgedehnten Flächen dominierend als Hauptstück der Dekoration treffend hervorgehoben ist. Jedes Glied dieses festen, tektonischen Gefüges, das nach Art der Gewölbeconstruktion Druck und Last aufnimmt und überleitet, ist plastisch herausgearbeitet. Pinturicchio hat in der Chorkapelle von S. Maria del Popolo mit gleicher Sorgfalt sich der Details angenommen und doch nicht dieselbe Wirkung erreicht. Peruzzi ist ihm aus zwei Gründen voraus. Er nimmt eine einheitliche Lichtquelle an und zwar die durch die Arkadenreihe faktisch bestehende. Durch kräftige Schattengebung springen daher die hervorragenden und belichteten Teile des Rahmenprofils reliefartig hervor, jedes Glied des Zahnschnittes, jedes Akanthusblatt hat Körperlichkeit und Rundung. Dieser Eindruck wird auf seinen grösstmöglichen Grad gesteigert durch die perspektivische Konstruction des Rahmens auf den Standort des Beschauers, wenn er unter dem Schnittpunkte der beiden Hauptachsen in der Mitte des Saales steht. Es ist auf vollkommene optische Täuschung abgesehen worden. Gerade deshalb wurde die Decke von Peruzzis Zeitgenossen am meisten bewundert und selbst Tizian gab sich einen Augenblick der Täuschung völlig hin.

Danach kann es auch nicht Wunder nehmen, wenn der Anblick dieser Decke uns vor allem die architektonische Natur derselben inne

werden lässt. Nach Melozzos Arbeiten ist diese die erste, die wieder aus der Phantasie eines Baumeisters entstanden scheint.

Soviel von ihrer Konstruktion. Auf die Schmuckformen, die sich an die des römischen Gebälkes und Kranzgesimses anlehnen, sei noch einmal hingewiesen und aufmerksam gemacht, dass sie bei einem Bewunderer der Antike, wie Peruzzi fast selbstverständlich sind. Sie sind aber doch nicht so massig, strotzend und wulstig, wie die Originalvorbilder, sondern im Sinne des Eleganten, Schmächtigen und Zarten abgeschwächt. Nur auf einem einzigen schmalen Streifen um den Spiegel herum erscheint ein bescheidenes Grotteskenmuster à la Pinturicchio.

Doch dieser Deckenarchitektur liegt ein Gedanke unter, der zwar nicht mehr neu, gerade hier einen beziehungsvollen Reiz besitzt. Die Decke ist durchbrochen. Innerhalb der Rahmen scheint die Mauermasse herausgenommen und der Ausblick in das Freie eröffnet. Das Auge verliert sich in die neutrale Tiefe des Himmels. Wie durch die offenen Arkadenbogen der Gartenseite kann gleichsam auch von oben Licht und Luft eindringen. Bedenkt man, dass die Räume einer Villa suburbana, wie die Farnesina eine war, dem feinsten Lebensgenuss und der Erholung der ermüdeten Sinne in ländlicher Umgebung gewidmet waren, so hatte es seinen guten Sinn, der Phantasie auch da unbegrenzte Ferne vorzuspiegeln, wo in der Tat der Raum schon abgeschlossen war. Ausserdem aber liebte es der in den Geheimnissen der Astrologie bewanderte Renaissancemensch, sein Leben unter Einwirkung der Planeten und anderer Gestirne zu wissen und ihm war ihr Abbild — wie wir schon früher gesehen — an Decken und Wänden seiner Wohnungsräume ein vertrauter Anblick. Auch diese Dekoration sollte — ob nach des Bestellers Wunsch oder des Künstlers Einfall, können wir nicht sagen — die Sternbilder aufweisen. So war es denn gegeben, dass sie auf dem natürlichen Hintergrunde erschienen, an dem Himmelsgewölbe selbst.

In den Mittelfeldern des Spiegels finden die Sternbilder des Perseus und des Wagens oder grossen Bären ihren Platz. Die zwölf Zeichen des Tierkreises blicken aus den Sechsecken in den Zwickeln und vierzehn andere Sterne sind in den Stichkappen dargestellt.

Ein grosses archäologisches Wissen, das aus Hygin und Ampelius geschöpft, hat für die Darstellungen Attribute und Sagenstoffe herbeigeschafft.[25]) Gewiss werden dabei dem Künstler gelehrte Altertumskenner mit ihrem Rate zur Seite gestanden haben. Denn wie es

schwerlich anzunehmen ist, dass Peruzzi — obgleich ihm grosse Kenntnisse nachgerühmt werden — in den alten Autoren so gut Bescheid wusste, so wird wol auch mancher von Agostino Chigi's Gästen die geheimnisvollen Bilder kopfschüttelnd betrachtet haben. Gehörten doch dazu noch die Lünettenschilderungen Sebastiano del Piombos aus dem Reiche der Lüfte, allerdings meist nach den mehrgelesenen Metamorphosen Ovid's erzählt. Aber im Ganzen ist es doch ein frostiges Gelehrtenwesen, das hier über die lebendige, künstlerische Nachschöpfung der alten Sagen die Oberhand gewonnen hat.

In Einzelfiguren oder in Gruppen zu zweien stehen oder liegen die Götter und Helden, ängstlich den ihnen zugewiesenen Bezirk nicht zu überschreiten, nur durch äusserlichste Beziehungen verbunden. Heftige Aktionen ziehen die Aufmerksamkeit nur an hervorragenden Punkten an, in den Spiegelfeldern, an den sich gegenüberliegenden Schmalseiten und an dem Sechseck, das beim Eintritt von der Nord-Loggia her in die Augen fällt. Selbst die Farben sind auffallend kühl, spröde und blass. Das Grau des Stucco ist der dominierende Ton. Auf ihn sind die Farben der Figurenmalereien gestimmt, in denen, um nicht zu sagen Unfreiheit, so doch gewiss eine beabsichtigte Reserve herrscht. Diese Figuren sind nicht Wesen von unserem Fleisch und Blut, sondern erscheinen in ihren blassen Farben wie Schemen. Auch sind sie nicht in das perspektivische System hineingezogen, dem sonst die ganze Decke unterliegt. Peruzzi springt hier plötzlich ab. Für den architektonischen Teil derselben ist er bestrebt, die optische Täuschung auf die Spitze zu treiben. Die figürlichen Scenen aber, obgleich er sie auf Wolken setzt, malt er nicht für die Untensicht, wie es die Logik verlangte, sondern als Bilder in der Fläche. Ohne zu sagen, dass er die figürlichen Darstellungen vernachlässigt habe, so hat er sie doch in den architektonischen Rahmen ein- und ihm untergeordnet. Die Schmuckbilder wirken in ihrer metrischen Abwechslung wie Metopenreliefs.

Eine schärfere Beleuchtung erhalten diese Beobachtungen durch die Gegenüberstellung der Peruzzischen Decke mit der eines Künstlers, dem die Figurenmalerei dabei Selbstzweck ist, mit Rafaels Decke, auf der das Märchen von Amor und Psyche erzählt ist.

Vor allem ein Grundunterschied. Kein gezimmerter und gemauerter Raumabschluss, kein massives Material, keine komplicierte Konstruktion. Blumengewinde und Fruchtschnüre, nicht ornamental stilisierte, sondern natürliche, frischgepflückte sind über eine Laube aus-

gespannt. Ein leichtes Stangengerüst aus Rohrstäben scheint aufgeschlagen und ist mit Blumen umwunden gleich einer luftigen Pergola. Statt des Daches schützen ausgespannte Teppiche gegen die Sonnenstralen. Dem Charakter einer Villa ist dieser Gedanke angepasst, wie kaum ein anderer. Er verbindet aber noch einen und für Rafael wol massgebenden Vorteil. Je leiser die umrahmende Gliederung, je neutraler die Umrisse, desto energischer spricht der Inhalt. Rafael hatte eine zusammenhängende, von Feld zu Feld sich fortspinnende Erzählung zu schildern. Wie den Lippen des Erzählers folgt das Auge von Bild zu Bild, begierig nach dem Verlauf der Geschichte, es sucht nur die handelnden Personen und überspringt ungeduldig alle Hindernisse. Dieser Deckenschmuck ist also ein Bilderkreis, in dem die Anziehungskraft des Stoffes sich gleichsam unaufhörlich fortbewegt und das einmal erweckte Interesse mit sich fortreisst. So gleitet das betrachtende Auge bei seinem nacherzählenden Wege über diese diskreten Zwischenglieder hinweg wie das musikalische Gehör über eine Pause oder überleitende Figur. Peruzzi hatte mit seinen Sternbildern ein System darzustellen, in dem jedes Glied. seinen bleibenden, unveränderlichen Platz hat. Ein dramatisches Interesse, eine fortlaufende Entwicklung wohnt ihm nicht inne, nur eine begriffliche Einheit. Kein Teil darf fehlen. Ihren Wert aber haben sie erst in ihrer Gesamtheit. So stossen wir uns kaum daran, dass das Einzelbild nicht so zur Geltung kommt wie nebenan im Psychesaal. Hier treten die Figuren aus der Einfassung heraus, bei Peruzzi scheint jede in ihrem Rahmen eingeschachtelt.

Es ist für Baldassares künstlerische Natur ausserordentlich bezeichnend, dass er die Wirkung des schweren Rahmens nicht in Konkurrenz brachte mit einer in ihn hineinkomponierten, grossfigurigen, historischen Komposition. Es wäre dann jene Unruhe und Dissonanz, jener Widerstreit idealer Kräfte entstanden, der erst der nachfolgenden Periode eignet.[26]) Der Inhalt hätte den Rahmen zu zersprengen versucht und das Interesse des Beschauers wäre gleichsam von zwei entgegengesetzten Polen angezogen worden.

Noch eine Bemerkung über die Behandlung der Perspektive. Auch im Psychesaale sind grosse, figurenreiche Schilderungen am Spiegel angebracht. Um aber den die Wirkung beeinträchtigenden Verkürzungen zu begegnen, wendet Rafael ein auch sonst hier überzeugendes Mittel an. Er giebt die Scenen als Teppichwirkereien, die man über

dem Raume ausgespannt hat. Inzwischen war es schon in den Stanzen des Vatican benützt worden, wo im Zimmer des Heliodor die alttestamentarischen Geschichten auch auf Teppichen sich befinden, die an die Nägel längs der Rippen befestigt sind. Der Ausweg ist logisch begründet und überzeugend.

Der Platz, den Peruzzis Decke in der Entwicklungsreihe der Deckenmalerei einnimmt, ist nun klar.

Sie geht über den Anlauf, den Pinturicchio zu einer architektonischen Disposition und Durchführung im Chor von S. Maria del Popolo gemacht hatte, bedeutend hinaus. Bei dem letzteren Werke sind die architektonischen Formen doch nur dekorativ, spielend, ohne Anpassung an die Architektur selbst gehandhabt. Peruzzi ist es Ernst mit seinem Werk. Er malt als Baumeister. In den Figurenmalereien ist er aber noch inconsequent. Der letzte Schritt zur optischen Motivierung figürlicher Schilderungen an der Decke: sie entweder als schwebende Freifiguren perspektivisch in der Untensicht darzustellen oder aber als Flächenbilder in der Vorderansicht zu geben, ist noch nicht getan. Er steht darin noch auf der Stufe, die er in seinem ersten Versuche auf diesem Gebiete eingenommen. Wir meinen die Ausschmückung des Gewölbes in der Kapelle der heiligen Helena in S. Croce in Gerusalemme zu Rom.[27])

Um einen Kreis in der Mitte, mit der Halbfigur des segnenden Christus, sind in der Richtung der Querachsen vier Ellipsen angeordnet, in denen die Evangelisten in ganzer Gestalt mit ihren Attributen stehen. In den Hauptachsen sind in die reiche und überwuchernde Grotteskendekoration vier kleine Trapeze mit Scenen aus der Geschichte der Auffindung des heiligen Kreuzes angebracht. Je ein breiter Gurtbogen auf der Eingangs- und Fensterseite zeigt in nischenartigem Rahmen einmal die überlebensgrossen Gestalten von Petrus und Paulus, an der Pforte die der heiligen Helena und des heiligen Silvester. Alle diese Figuren sind nach Quattrocentobrauch in voller Vorderansicht wie Staffeleibilder an die Wölbung gemalt. Schon das würde genügen, diese Leistung in den Kreis der umbrischen Dekoratoren zu verweisen. Vollends muss das geschehen wegen der überreichen Verwendung der grottesken Fabelwesen und der unter dem Namen *mostri* und *miscugli* bekannten Phantasiegeschöpfe. Allerdings gehören sie zu denen der grösseren Art, wie sie z. B. in Pinturicchios letzter römischer Arbeit vorkommen. Zwei Pfauen, unter den von kleinen Putten mit ausgebreiteten Ärmchen gestützten Ellipsen, fallen besonders auf durch

die stilisiert gekreuzten Schwänze. Fruchtschnüre und Ranken bilden den übrigen Schmuck. Diese Arbeit ist sicher vollendet gewesen, ehe Pinturicchio 1505 in S. Maria del Popolo ans Werk ging, und ehe Peruzzi in Bramantes Baubüreau in grösserem Umfange heschäftigt wurde, also auch vor dem Jahre 1505.[28]) Für diese Datierung fällt der Umstand in die Waagschale, dass hier jeder architektonische Rahmen fehlt. Hier ist auch nicht einmal der Versuch zu einem constructiven Rahmen gemacht, sondern die Flächendekoration angewendet, wie sie die Umbrier ausgebildet hatten. Nun ist aber anzunehmen, dass während seiner Arbeit bei Bramante Peruzzis Interesse für Architektur ungeheuer geweckt wurde und ihm deshalb eine verwandte Aufgabe und deren Lösung Eindruck gemacht haben muss. Der Schluss ist um so mehr berechtigt, als er in der Farnesina-Decke seinen Beweis erhält, wo die Bildung der Rahmenprofile viel Verwandtschaft zeigt mit denen in S. Maria del Popolo, man kann sogar sagen, dass Peruzzi den von Pinturicchio angeregten Gedanken weiter entwickelt hat.

Zu einem allseitig befriedigenden Abschluss ist er nicht gekommen trotz feinsinniger Erweiterungen der Idee. Sein Eigenstes bleibt dabei doch die glückliche Anpassung seiner Dekoration an den Raum, die wolabgewogene, reiche und doch übersichtliche Disposition und die perspektivisch-optische Zeichnung.

Erst Rafael hat eine innerhalb der von Melozzo zuerst angeregten Anschauungen endgiltige Lösung gebracht, nämlich in der Chigikapelle von S. Maria del Popolo.[29]) Hier scheidet er streng zwischen den vertikalen Flächen des Tambours und den gewölbten in der Kuppel. Für erstere wählt er Tafelbilder als Füllstücke in der architektonischen Gliederung. In den Öffnungen der Kuppel spielen sich aber wieder Scenen in den Lüften ab: Erscheinungen und Visionen. Gottvater mit den verehrenden Heerschaaren, dazu die Planetengottheiten werden sichtbar, perspektivisch verkürzt und von unten gesehen; alles wie bei Melozzo. Nur eines ist verändert. Melozzos Engel sind durch die Kuppelfenster hereingeschlüpft und schweben im Innenraum, dem Andächtigen zum Greifen nahe. In der Chigikapelle erhascht der Blick die Vision nur in der Höhe, fern der Scheidewand der Kuppel, gleich als ob die Sternbilder und Planeten jenseits des Innenraums aufgingen.

Peruzzis Anfänge als Maler

Bisher war nur von dem architektonischen Teile der Decke im Galatheezimmer der Farnesina die Rede. Was die figürlichen Darstellungen anbetrifft, so war ihr Verhältnis zu jenem dahin festgestellt worden, dass dieselben sich ihm anpassen und unterordnen mussten. Sie sind nicht Hauptzweck, wie Rafaels Amor- und Psychecyclus, sondern mehr dekorativen Füllstücken zu vergleichen. Es sind ruhig stehende oder liegende Figuren, die ohne bedeutsame Aktionen einzeln oder in Gruppen zu zweien stehen. Da sie in den Raum so komponiert sind, dass fast nirgends eine Überschneidung stattfindet, vor allem aber wegen ihrer Befangenheit und Abhängigkeit vom Ornamentalen, haben sie an „antike Gemmen“[30]) erinnert, auch an „altgriechische Vasenmalerei“[31]), womit zumeist die Darstellung der Perseussage gemeint war. Dieser Vergleich bezeichnet indess nur allgemeine Eigentümlichkeiten, keine stilistische Abhängigkeit.

Eine solche besteht natürlich. Doch weist uns eine dahingehende Untersuchung auf ganz andere Namen.

Die Komposition giebt uns wenig Anhaltspunkte, da die Symmetrie in der Architektur und die Richtung der Achsen stark auf sie eingewirkt hat. Wie die aufrechtstehenden Sechsecke die Senkrechte, die breiter sich ausdehnenden Langfelder und Stichkappen die Horizontale betonen, so sind in den Stichkappen durchgängig liegende Gestalten, in den Sechsecken aufrechtstehende Gruppen angebracht.

In den beiden Spiegelfeldern scheint eine fremdartige Phantastik bezweckt. Darstellungen der Sternbilder sind seit Alters her in Gebrauch. Sehr häufig finden sich auch die Gottheiten der Planeten und lenken ihr Gefährt, das von ihren heiligen Tieren gezogen wird, auf den vorgeschriebenen Bahnen. Aber es ist noch nicht dagewesen, dass es mit so meteorartiger Vehemenz geschehen wäre, wie hier. Auf einem zweirädrigen Wagen sitzt Callisto, sich an den Rand klammernd und lenkt vornübergebeugt mit verhängten Zügeln ein Doppelgespann von Ochsen, die mit feurigen Augen und vorgestrecktem Kopfe weitausgreifend über die Wolken dahinjagen. Um die eilende Hast noch mehr zu beschleunigen, blasen die Windgötter — kleine Puttenköpfe — mit vollen Backen ihnen nach.

Das Grausige wird in dem entsprechenden Nebenfelde geschildert.

Perseus, ein ritterlicher Held in voller Rüstung, den Flügelhelm auf dem Haupte, mit rotem, segelartig geblähtem Mantel, hat das Schlangenhaar der laut schreienden und mit den Armen sich wehrenden Medusa gepackt und holt mit der Rechten zu wuchtigem Schlage aus, um ihr das furchtbare Haupt vom Rumpfe zu trennen. Aus den Wolken ragen die kreideweissen Opfer ihres versteinernden Blickes auf, entgeisterte, teilnahmlose Zuschauer, zwei jugendliche und zwei bärtige Männer. Auch ein Pferdekopf erscheint in der rechten Ecke. Aus dem Blute der Medusa ist Fama[32]) entstanden. Diese, eine geflügelte, grosse Frauengestalt, dreht sich schwebend in den Hüften, um in eine lange, gewundene Posaune zu stossen. Ihr Gewand umflattert sie, hinter ihr merkwürdig sich bauschend und knitternd. Der Doppelvorgang, die Versetzung der Scene vom Erdboden in die Wolken, vor allem aber die voraussetzungslose Komposition haben gerade dieses Bild besonders auffällig und wunderbar gemacht, so dass auch Vasari nicht unterlassen kann, es als einziges von allen Schilderungen zu erwähnen.[33]) Die Raumfüllung ist höchst befremdend. Eine Linie, die sich vom Hinterkopf der Fama bis zu den Zehen des linken Fusses verfolgen lässt, giebt annähernd die Diagonale des rechteckigen Feldes an. Diese einzige Figur der Fama muss nun als Raumfüllung allen übrigen die Waage halten. Dadurch bekommt sie ein riesenhaftes Aussehen. Ebenso wunderbar wirken die versteinerten Männer, die aus den Wolken herausragen und der noch nicht recht erklärte Pferdekopf „vergleichbar dem der Selene am Ostgiebel des Parthenon".[34]) Eben deshalb nimmt sich die Figurenanordnung in diesem Renaissancesaal neben den klaren, lichten Kompo-

sitionen Rafaels und Sebastiano del Piombo so dunkel und wunderlich aus. Peruzzi erscheint hier in der Tat als seltsamer Erzähler. Den Reiz des Schaurigen und Magischen hat er wol über diese Schilderungen ausgebreitet. Aber gerade in der Perseusscene macht sich eine frostige Befangenheit in der Bewältigung des Stoffes und in der Verteilung der Figuren über die gegebene Fläche geltend. Keine der agierenden Personen, wie sie die Sage aufzählt, fehlt. Aber nur der genaue Kenner der Sage weiss, wer sie sind und wie sie zu einander in Beziehung stehen. So sind mit der weiblichen Flügelfigur verschiedene Deutungsversuche vorgenommen worden. Die logisch nicht ganz einwurfsfreie Darstellung,[35]) die wahrscheinlich Hygin entlehnt ist, bekundet ein gelehrtes Wissen, vielleicht auch Freude an orakeldunklen Andeutungen, aber keine belebende Phantasie und überzeugendes Darstellungsvermögen. Weit glücklicher ist darin das nördliche Spiegelfeld mit der Schilderung der am Himmelsgewölbe hinstürmenden Callisto. Auch der Raub des Ganymed ist klar und deutlich erzählt mit offenbarem Interesse an der Kraftleistung des flügelstarken Adlers, der mit der schweren Last in die Lüfte aufsteigt. Aber wie im Perseusbilde die Gestalt der Fama das Parallelogramm diagonal teilt, so ist in diesem Sechsecke die Halbierungslinie durch Ganymeds wagrecht ausgestreckten rechten Unterschenkel auffallend betont. In den übrigen Darstellungen des Tierkreises ist es gewöhnlich die Senkrechte, die in einer oder mehreren Parallelen mit metrischer Accentuation wiederkehrt. Die Stichkappenfelder mit den liegenden Gestalten auszufüllen, kostet dem Künstler auch viel Schwierigkeiten. Wie plötzlich war das Rätsel der Raumfüllung gelöst, als die Sixtinische Decke enthüllt war! Peruzzi ist froh, die liegenden Sibyllen Pinturicchios im Chor von S. Maria del Popolo vor Augen zu haben und sie für seine Zwecke ausnützen zu können. Man vergleiche hiefür in dem Sternbild der Schlange und der Andromeda die Ängstlichkeit, den gegebenen Raum nicht zu übertreten. Es findet nirgends eine Überschneidung einer Figur oder auch nur eines Gewandzipfels durch den Rahmen statt.

Ist so schon die Gefahr nahe, dass der Raum nicht recht gefüllt erscheint und dass tote Ecken entstehen, so wird diese noch vergrössert durch einen anderen Umstand. Das ist die dürftige, schlanke und zierliche Körperbildung der Peruzzischen Gestalten. Es sind feingliedrige, schmächtige und langgestreckte Figuren, mager, nur zuweilen muskelstark und breitschultrig, durchweg schmal in den Hüften mit langen

Unter-Extremitäten und scharfen, eckigen Schienbeinen, mit übertriebenen Gelenken, hervortretenden Knöcheln und Knien. Gleichförmigkeit besteht zwar nicht. Es kommen zuweilen Extreme im Gegensinne vor, in der derben, herkulischen Bildung. Aber das Schönheitsideal ist ohne Zweifel der hohe, schlanke, magere und gymnastisch durchgebildete Typus, edler und namentlich anatomisch wahrer als der Pinturicchios, weniger weich und graziös, als der Sodomas. Damit stimmt die Gesichtsbildung überein: ein schmales Oval, die Stirne mehr hoch als breit, eine Nase mit geradem Rücken, oft dem griechischen Profil sehr nahe. Überhaupt lässt sich gerade im Gesichte eine Neigung zu jener Regelmässigkeit der Züge verspüren, die wir mit „klassisch" bezeichnen und zwar besonders bei den weiblichen Figuren. Die Fama ist dafür das beste Beispiel. Diesem Kopf und vielen andern scheint ein antikes Ideal vorzuschweben. Dafür spricht das breite, wellige, über das Ohr gestrichene Haar und die geringe mimische Belebung. Die Bewegungen sind für die schmalen und schmächtigen Typen befangen, ungelenk, die Glieder an den Körper gehalten, die Hände spielen mit dem Gewande oder zeigen einen leichten Redegestus. Des Peruzzi Gestalten kennen kein freies Sichgeben wie z. B. die Frauen und Männer Sebastiano del Piombos.

Ausgelassen, mit aufgelöstem Haare, tanzen die beiden Mädchen in bacchantischer Lust oder fliehen vor ihrem Bedränger, der einen Stock über seinem Kopfe schwingt.[36]) Neugierig und mit Vorsicht untersuchen des Kekrops Töchter den ihnen anvertrauten Korb, in dem Erichthonios verborgen ist. Mit welch' schlauem Bedacht schneidet die Scylla dem schlafenden Nisus sein Purpurhaar ab, wie aufmerksam verfolgt Flora den Hauch ihres Mundes und die Erwiderung Zephyrs! Ikarus und Phaeton sausen kopfüber durch die Lüfte, Boreas merkt auf nichts anderes als auf seinen Raub, die entführte, im Mantel geborgene Orithyia. Jede Scene giebt den Impuls des Augenblicks, den menschlichen oder künstlerischen Inhalt der Sage, genrehaften Scherz, dramatischen Ernst, oder schönes Sein. Ein üppiges, vollblütiges Geschlecht mit kräftigen Gliedern, blühendem Fleisch und reichem Blondhaar, in schwere Stoffe und leichte Schleier gehüllt, echt venezianische Frauen wie die Palma-Vecchios, scheinen sie neben den blutlosen, dürftigen Wesen Peruzzis wahre, selige Götter. Ist auch die Farbe merkwürdig indifferent, so haben Sebastianos Lünettenbilder doch immer den Schwung einer genialen, leicht entstandenen Schöpfung vor der mühsamen, aber ungelenken Arbeit Peruzzis voraus. Doch hat auch dieser glückliche Momente, namentlich da, wo

er das Bedürfnis verspürt oder die Gelegenheit hat, muskelstarke Männer in gewaltiger Aktion und übermenschlicher Kraftanstrengung darzustellen. Da ist Herkules, der mit dem Löwen ringt und die Hydra bewältigt. Man sieht ihn in der ersten Scene nur vom Rücken. Ein harter Stiernacken sitzt auf den mächtigen Schultern, in breiten Lagen quellen die Muskeln hervor, die Stellung ist momentan, auf dem Kulminationspunkt der Spannung. Die wütende Energie des Helden kommt auch in dem Kampfe mit der Hydra überzeugend zum Ausdruck. Ungleich lahmer und gebrochener jedoch, obgleich es dasselbe Bewegungsmotiv ist, bei Perseus.

Die Gewandung hat bei Peruzzi völlig dekorative Bedeutung. Sie soll wol den Körper heben, aber nicht, indem sie sich seinen Formen anschmiegt, sondern ihn in kompakten, vielgefalteten Massen umflattert, sich unmotiviert an den Hüften aufbauscht oder als ein windgeschwelltes Segel eine farbige Folie für die ganze Gestalt abgiebt. Die kurzen, bis an die Kniee reichenden Röcke der Frauen sind an der Seite geknöpft und ärmellos, unter der Brust und um den Leib gerafft. Jeder nicht gegürtete Gewandteil muss bei unserm Künstler vom Winde gegen den Körper gepresst und seine Zipfel wie Streifen oder flatternde Wimpel bewegt sein. Die anliegende Rüstung oder das Wams des Mannes giebt dazu weniger Gelegenheit, dafür wird ihm ein an den Schultern befestigter Mantel umgehängt, mit dem der Wind um so ungestümer umgeht. Bei nackten Figuren schlingt sich ein Gewandstück schleierähnlich um Rumpf, Schultern und Arme, die entblössten Körperteile kräftiger zu heben. In der Gewandung spricht sich ein Bedürfnis nach Bewegungs- und Belebungsmotiven aus. In der Aktion der Figuren ist es zu kurz gekommen.

Dieselbe Zurückhaltung bekundet auch die Färbung. Blasse, gebrochene und kalte Töne sind bevorzugt; ein mattes Rosa, Hellgrün oder Violett für die dünnen Stoffe der Frauen, ein rötliches, durchsichtiges Inkarnat; nur in den Spiegelfeldern sattere Farben, wie das Rot des Perseusmantels. Diese spröde Farbenscala in Verein mit dem vorherrschenden Grauweiss der Stucco-Umrahmung giebt einen frostig-vornehmen Ton, den wir auch anderweitig entdeckt haben. Seine Architekturmalerei hätte Peruzzi allerdings wesentlich beeinträchtigt, wenn er die Figurenmalereien durch kräftige, in die Augen springende Farben verstärkt hätte.

Überblicken wir die gesamte Deckenkomposition, so finden wir wol überall wolerwogene Absicht, feines Verständnis für die Werte der künstlerischen Mittel, aber auch zaghaftes Zurückscheuen vor einem

Ausbruch der Eigenart; wirksame, noch nicht ausgereifte Eindrücke, ein Ringen mit aufgefassten und nicht gelösten Problemen.

Wir hätten nun zu untersuchen, woher diese Eindrücke stammen und von wem der Einfluss ausgegangen ist. Pinturicchios Name begegnete uns schon bei der Untersuchung der rein architektonischen Aufgabe Peruzzis. Auch für die liegenden Figuren in den Stichkappen wurden schon des ersteren Sibyllen zu St. Maria del Popolo als Vorbilder herangezogen. Es ist fast dieselbe Stellung, halb hingelagert, halb aufgestützt mit der selbstgefälligen, aus dem Bilde herausblickenden Kopfwendung. Vollends die Gewandung mit ihren aufflatternden Kleiderenden und ausgezogenen Ärmeln ist nur aus der umbrischen und da wieder speziell Pinturicchioschen Schule zu erklären. Der Beispiele sind so viele und bekannte, dass wir eines der nächstliegenden herausgreifen können. Der Sibylle Erythrea liegt ihr weisses Gewand, obgleich sie selbst in ruhiger Stellung hingelagert ist, so eng an, dass alle Körperumrisse in dem dünnen Flor heraustreten, während eine zweite Stofflage sie in fliegenden Wimpeln umspielt, sich teppichartig vor ihr ausbreitet und an den Schultern eine runde, puffartige Schleife bildet. Gerade die Erythrea scheint sehr bestochen zu haben; denn diese zierliche, feingliedrige, sinnende Gestalt mit dem zarten Köpfchen hat unleugbar ähnliche Bildung mit der weiblichen Figur, welche das Sternbild der Schlange darstellt. Solche auf Pinturicchio hinweisende Beziehungen und ein allgemein umbrischer Charakter der Malereien kann uns nicht Wunder nehmen; denn Pinturicchio war für Peruzzi das Vorbild seiner Jugend. Mehr können wir nicht sagen. Die auf Peruzzis untergegangene erste Arbeit in der Kapelle S. Giovanni im Dom zu Siena bezügliche Notiz[37]) vom Jahre 1501 ist dahin gedeutet worden, dass Peruzzi als Gehilfe Pinturicchios daselbst beschäftigt gewesen sei. Diese Auslegung begegnet Schwierigkeiten. Denn 1501 führt Pinturicchio seinen Auftrag in Spello in der Kollegiatkirche zu S. Maria Maggiore aus.[38]) Kurz darauf beginnen die Vorarbeiten für die Libreria im Dome, die 1503 im Frühjahr in Angriff genommen wurde, während erst 1504 Ausführung und Bezahlung der Fresken in der Kapelle S. Giovanni für den Rhodiserritter Aringhieri stattfindet.[39]) Ebensowenig kann man zwischen Peruzzi und Pinturicchio einen direkten Atelierzusammenhang an den Arbeiten für den Kardinal Francesco Piccolomini auch nur wahrscheinlich machen, so sehr gerade einige Figuren an der Libreria-Decke, wie

z. B. die Einzelfiguren weiblicher Allegorien, namentlich die im roten Mantel über dem Eingang, wie Anticipationen seiner Farnesina-Malereien erscheinen und zu solcher Vermutung verleiten. Die Chronologie widerspricht dem. Nach Vasaris Bericht wird der junge Peruzzi von Piero d'Andrea da Volterra auf Grund eines wolgelungenen Kapellenschmuckes am Florentiner Thor zu Volterra nach Rom mitgenommen und daselbst im Palaste Alexanders VI. an des Meisters Arbeit angestellt.[40]) Mit des Papstes Tode am 18. August 1503 erreichte diese Tätigkeit ihr Ende und Peruzzi fand Unterkommen in einer untergeordneten Bottega beim Vater eines gewissen Maturino, der immerhin in den schlechten Zeiten Zuspruch fand. Offenbar sind diese anekdotenhaften Nachrichten mit Vasaris bekannter Leichtfertigkeit zusammengestellt. Wie knapp man aber auch die Arbeit im Vatican, die Reise nach Rom und die selbständige Ausschmückung einer ganzen Kapelle in Volterra bemessen mag, so bleibt unmöglich vom Frühjahre bis zum 18. August noch Zeit, um eine Beteiligung Peruzzis an der Deckenmalerei in der Libreria ansetzen zu können. Unsere chronologischen Nachrichten reichen eben nicht so weit, die Beziehungen zu Pinturicchio zu erklären, die aus seinen Werken so deutlich sprechen. Vielleicht ist dieser Zusammenhang aber gar nicht so innig und alleinbestehend, wie bisher angenommen.

Das erste Werk, das uns Rede stehen kann, ist deshalb immer noch der Tribunenschmuck von S. Onofrio in Rom, der auf Vasaris Autorität dem Peruzzi zuerkannt, auf eine unbegründete Notiz aus den römischen Guiden des vorigen Jahrhunderts ihm zum Teil abgestritten und erst durch Cavalcaselle wieder zugesprochen worden ist.[41]) Die Rundung der Tribunenwand ist durch schmale Pilaster mit Grotteskenfüllung in drei viereckige, fast quadratische Felder geteilt. Das mittelste Fresko mit der thronenden Maria und dem segnenden Christuskinde umgeben von Heiligen und dem knieenden Stifter nimmt die Stelle eines Altarbildes ein. Daneben erscheint zur Rechten die Flucht nach Egypten, zur Linken die Anbetung der Könige. Die Halbkuppel, die über dem Gesims mit Inschrift ansetzt, ist durch 4 Längs- und 2 concentrische mit Riemenwerk und Rosetten verzierte Quergurten in 16 Felder gegliedert. Der unterste Kuppelstreifen enthält über dem Altarbild die Krönung der Maria, rechts und links daneben die anbetenden Apostel und zu äusserst an beiden Seiten die Sibyllen. Singende Engelchöre in der zweiten Reihe darüber, im Schlussstein die segnende Halbfigur Gottvaters in Stralenaureole.

Dass man die unteren Fresken lange Zeit für Pinturicchios eigene Werke halten konnte, sagt genug, wie nahe die Verwandtschaft mit diesem sein muss. Die Scene der Anbetung der Könige ist so erfunden, dass sie wol von dem Umbrier herrühren könnte. Die bescheidene Hütte wie beim Presepio in S. Maria del Popolo,[42]) dahinter der Blick in die landschaftliche Ferne zwischen Bergen in einem Tale, über die Karawane der Morgenländer, Burgen und Felsstädte hinweg bis ans Meer hinaus; ebenso daneben auf der Flucht nach Egypten dieselbe Staffage mit dem grossen Palmbaume im Vordergrunde, der ähnlich schon in der Kapelle Bufalini in Aracoeli seine Wedel neigt; in der Gruppe der Könige der jüngste unter ihnen, in Stellung, Kopfneigung und Haartracht mit seinem übergeworfenen Mantel überaus verwandt dem entsprechenden Fürsten auf dem Epiphaniasbilde in Spello; die Krönungsscene Marias verglichen mit der späteren in S. Maria del Popolo und die Engelchöre mit denen in Aracoeli — eine Fülle von Anklängen, die uns oft Zug um Zug Pinturicchios Gestalten ins Gedächtnis rufen.

In den übrigen Malereien werden wir aber auf dem Pinturicchioschen Stamme gleichsam fremde Reiser aufgepfropft finden.

In einem vorn geöffneten Kranz dichtgedrängter Engel, die anbetend mit über der Brust gekreuzten Armen sich neigen, geht auf Wolkenthronen die Krönung Mariens durch ihren göttlichen Sohn vor sich. Goldener Glanz umstralt sie. Maria in weitem blauen Mantel beugt ihr Haupt und faltet die Hände, Christus, der etwas höher sitzt, hält mit der Rechten die Krone über ihr. An vielen Stellen verdorben und übermalt, lässt dieses Mittelfeld keinen Zweifel an dem Glaubensbekenntnis des Malers: er schwört auf Pinturicchio. Nur sei auf die langgestreckten Körperproportionen Christi aufmerksam gemacht. In Anbetung und Verehrung wohnen dieser himmlischen Scene auf Wolken knieend und stehend die Apostel bei. Ernste, feierliche Gestalten sind sie, jeder in seiner Weise, von dem Vorgange ergriffen. Sie sind zum Teil in die Knie gesunken, einer breitet die Arme aus, andere drängen sich nahe heran. Sitzend, die Beine übereinandergeschlagen, dreht sich der vorderste um, während er das Buch umfassend der Scene den Rücken kehrt. In anbetende Verzückung ist der stehende Johannes geraten. Es ist die Figur des anbetend zum Kreuz aufblickenden Lieblingsjüngers. Einer mit scharfen Zügen erhebt erstaunt die Hände, während ein jüngerer in ihn hineinspricht. Sie stehen, wenn auch dicht, doch so, dass jeder

Raum genug um sich hat zu freier Bewegung; die Gebärden sind gewichtig und bedeutend, die Gewänder schwer, fliessend und feierlich, in den Köpfen der weissbärtigen Greise mit der breiten Stirn liegt ein tiefer Ernst, Gefühlsschwärmerei in den jungen. Ein Streben nach grossem Stil und imposanter, pathetischer Darstellung ist unverkennbar. Pinturicchios novellistisches Talent kennt diese Absicht nicht. Auch beliebt er nie diese geräumige, symmetrische Komposition, noch diesen schlichten Fluss der Gewänder. Auf den Ceremonienbildern der Libreria werden die absteigenden Falten der fürstlichen und geistlichen Prachtkleider durch eine ganze Folge von querliegenden aufgehalten und unterbrochen. Kurz, diese Apostelversammlung — und wie wir gleich hinzufügen, die beiden Sibyllengruppen — fallen sowol aus der Pinturicchioschen Kompositionsweise, wie aus dem Cyclus, dem sie angehören, heraus. Diese Erkenntnis hat wol die Unterscheidung zweier Hände veranlasst. Suchen wir nach einer Erklärung, so müssen wir annehmen, dass dem jungen Maler eine Erinnerung an ein Vorbild vorgeschwebt hat. Diese auf das Grossartige, Inhaltschwere und Bedeutende abzielende Bestrebung weist uns auf die Malereien Signorellis in der Kapelle S. Brizio im Dom zu Orvieto.[43] Im Jahre 1503 waren diese allerdings noch nicht vollendet, aber aus praktischen Rücksichten wird Signorelli die Decke zuerst in Angriff genommen und zur Vollendung gebracht haben. So waren die zum Gericht versammelten Apostel und Propheten in den Dreiecksfeldern der Decke wol schon sichtbar. Das Neue und Eigenartige an ihnen war nicht die Anordnung, sondern die geistige Belebung, die ergreifende Charakteristik und der feierliche Ernst dieser Kraftnaturen. Und gerade dies ist auch in unsere Fresken in S. Onofrio übergegangen, sowol in die Gruppe der Apostel, wie in jene der Sibyllen. Sie sind geschlossen; in den Zwischenräumen zwischen den vorderen Personen schauen die Zurückstehenden hindurch, für jede ist Raum und Bewegungsfreiheit, wenn auch die Fläche so gefüllt ist, dass vom Hintergrunde wenig sichtbar bleibt. Die Sibyllen zur Linken sind mit der Auslegung einer Stelle beschäftigt. Die am weitesten links schreibt in dem auf ihren Knieen liegenden Buche, während die ihr gegenübersitzende mit der ausgestreckten Rechten wie bestätigend oder erklärend Weisungen zu geben scheint, des neben ihr sitzenden Kindes nicht achtend, dessen Händchen sie gefasst hält. In der Mitte folgt eine dritte im Turban mit gefalteten Händen der Schreibenden. Geringen Anteil nehmen eine jüngere und zwei ältere Frauen, die man nur bis an die Brust sieht.[44])

Sehen wir hier die heiligen Frauen bei der Aufzeichnung ihrer Prophezeiungen, so zeigt uns das Gegenbild dieselben mehr in Verzückung und tiefer Gedankenarbeit. Die eine heftet mit gefalteten Händen die Augen vor sich auf den Boden, mit ausgestrecktem Finger weist die nächste gen Himmel, während die junge Blonde zur Rechten ohne ihrer Schwestern zu achten, verlornen Blicks aus dem Bilde in den Kirchenraum herausschaut. Unter den Sibyllendarstellungen der umbrischen und sienesischen Schule nehmen diese einen gewissen vornehmen Platz ein, sowol als Gruppenbild als wegen der Charakteristik. Sie sind nicht so ätherisch, geziert und geputzt, wie ihre Schwestern in S. Maria del Popolo, sondern kräftiger, menschlicher und derber, aber doch von einem Liebreiz und sanften Wesen, das am ersten durch „lionardesk“[45]) zu kennzeichnen wäre. Die mit Gold und bunten Streifen durchwirkten Brusttücher, die in den Kopfschleier geflochtenen zu einem schneckenartigen Knoten aufgesteckten Haare sind ihr einziger Schmuck. In den Körperproportionen und im Kolorit stimmen sie völlig zu den Aposteln in den Nebenfeldern, auch in der Gewandung und der Eigenheit, die weiten Mäntel vom Rücken hervorzunehmen, sie unter dem Oberschenkel einzuklemmen und dann breit über den Schooss zu legen, so dass durch freihängende Enden oder durch die über dem Körper angepressten Teile malerische Motive entstehen.

All die angezogenen Merkmale kehren auch an den Sibyllengruppen in San Pietro in Montorio wieder. In den Lünetten zwischen der 2. und 3. Kapelle und dem darüberhinziehenden Gesimse zu beiden Seiten des in der Mitte angebrachten Wappens der spanischen Königsfamilie sitzen die heiligen Frauen in Gruppen zu zweien auf Wolkenthronen, gemeinsam in die prophetischen Bücher vertieft oder in ihre ahnungsvollen Träume versunken. Schriftbänder, die in verschlungenen Windungen ihre Häupter umgeben, zeigen die auf Christi Geburt lautenden Weissagungen. Ihre Kleidung ist gleich: Untergewand und Mantel aus schwerem Tuch, zuweilen Schleier, Turban und jene bunten Brusttücher. Sie sind nicht ganz von demselben kräftigen Schlage wie ihre Schwestern in S. Onofrio, sondern mehr ähnlich den langgestreckten Madonnenbildern über und neben dem Altar daselbst. Dafür ist die rechte Sibylle in der zweiten Gruppe von links besonders auffällig und beweiskräftig durch denselben blondhaarigen, ovalen Kopf mit der etwas langen schmalen Nase, dem leise lächelnden Munde, wie es die Madonna des Altarbildes in S. Onofrio hat. Oder man vergleiche die junge Sibylle in der letzten Gruppe,

die mit den beiden Kindern spielt, mit der gleichaltrigen in der Gruppe links vom Altar. Der Faltenwurf, Kopfputz und die Bildung der kleinen Putten, wie sehr sie den Gewohnheiten der ganzen Schule angepasst sein mögen, haben doch in diesen beiden Freskencyclen ihre gemeinsamen Besonderheiten, so die Kopftracht. Ob sie von Peruzzi selber oder von Gehilfen nach seinen Zeichnungen gemalt sind, lässt sich wol kaum entscheiden. Ohne Zweifel gehören sie zu den Onofriofresken.[46]) Die Krönung Mariä in der zweiten Kapelle, die allerdings stark an die Peruzzische erinnert, ist doch zu allgemein, unbeholfen und untergeordnet, um darüber bestimmte Urteile abgeben zu können. Die ungleiche Behandlung der Onofriobilder machen uns in der Tat die Beteiligung von Gehilfen und Schülern sehr wahrscheinlich. So ist die Vermutung wol erlaubt, dass diese in S. Pietro vielleicht freiere Hand gehabt haben, umsomehr als die Arbeiten zeitlich nicht weit auseinander liegen können.

In diesem letzten Cyclus aber — wenn auch in viel geringerem Grade wie in den Apostel- und Sibyllengruppen der oberen Reihe in S. Onofrio — ist eine dem umbrisch-sienesischen Wesen fremde Weise in Komposition und Wuchs und Haltung der Gestalten zu constatieren, die toskanisches Gepräge hat.

Weit weniger sind dadurch die unteren Fresken beeinflusst, die wieder mehr mit der obersten Reihe der Engelchöre Zusammenhang finden.

Eine übertriebene in die Länge gezogene Bildung der Körper ist das Erste, was den prüfenden Blick befremdet. Der Kopf der thronenden Madonna steht in einem unmöglichen Verhältnis zum ganzen Körper und dieser wieder zu der Grösse der sie umstehenden Heiligen, ganz zu schweigen von dem zwerghaften Stifter. Man möchte glauben, dass hier die feierliche Maestà Simones im Sienesischen Palazzo Publico mit der grossmächtigen Riesengestalt der Madonna Peruzzi vor der Seele stand, als er diese Figur malte, die in der senkrechten Mittelachse der Tribuna sitzend den aus der ganzen Kirche sichtbaren beherrschenden Standpunkt einnimmt. Auch auf der Anbetung der Könige hat die Madonna fast dieselbe Länge, während sie auf der Flucht nach Egypten, wo sie auf dem Esel reitet, natürlichere Proportionen zeigt und richtiger gezeichnet ist. In den Gesichtstypen bemerkt man auch ein Schwanken, das uns schon mehrfach die Untersuchung erwiesen hat: sienesische Lieblichkeit und Zartsinn in dem zierlichen Blondköpfchen der heiligen Agnes und dem Bambino mit der hohen Stirn, wie es schon in Simones Bildern erscheint; Pinturicchios Bildung in Johannes

dem Täufer, dem jungen Könige und Joseph. Für die Madonna hat der Künstler seinen eigenen Typus; in regelmässigem Oval sitzt die schmale, lange Nase und ein kleines zugespitztes Mündchen, die etwas schweren Augenlider meist niedergeschlagen. Dieser Typus weicht ebensoweit von dem Florentinischen wie von dem Sienesischen ab. Dabei wird er nicht einmal in allen Bildern festgehalten. Am entwickeltsten erscheint er in dem Altarfresko, während er in der Krönung stark modificiert ist. Den weichen, schönheitsseligen Zug, der an Sodoma erinnert, fühlt auch jeder noch in dem Kopf des aufwärtsblickenden Johannes und dem jenes Apostels, der neben ihm sich vorbeugt; wie denn die ganze Gestalt des Lieblingsjüngers zu den schönsten und wolgelungensten des gesamten Tribunenschmucks gehört. Nirgends wollen sich jedoch fassbare Anhaltspunkte zur Charakteristik der Eigenart Peruzzis oder zur Erkenntnis seiner künstlerischen Abstammung ergeben. Der Hinweis auf Pinturicchio hat wol seine Richtigkeit, jedoch nur in beschränktem Sinne. Dort besonders, wo Peruzzi ihm nacherzählen konnte, wie in der Anbetung und in der Flucht. So hatte er zum Mittelbilde der thronenden Madonna sehr viele Vorbilder. Aber es ist zu bemerken, dass er die Gestalten näher aneinanderbringt und die Madonna nicht auf den von Pinturicchio fast regelmässig angewandten holzgeschnitzten tabernakelähnlichen Thron setzt, sondern nur unter den Baldachin, dessen kostbaren Brokat er in sienesischer Vorliebe für das Detail ausführt. Doch ist dieser Baldachin und ein kleiner Teil vom Mantel der Agnes der einzige Rest der sienesischen Stoffmalerei und die kleine Scene des Bethlehemitischen Kindermordes eine zahme Erinnerung an die widerlichen Schilderungen dieses Gegenstandes, in denen Matteo di Giovanni schwelgte.

Ein einheitlicher Stil ist so wenig ausgebildet, dass man versucht sein könnte, die schon einmal ausgesprochene Scheidung dieser Fresken in zwei Arbeiten wieder anzunehmen. Aber man wird sich doch von dem Gegenteil überzeugen müssen, wenn man in den beiden Freskenreihen gemeinsame Züge erkennt, die zu deutlich für eine einzige Hand sprechen. Die in den heiligen Geschichten und dem Altarfresko aufdringliche Tendenz, hagere aufgeschossene Menschen darzustellen, die Grossartigkeit und Weihe der Madonnen und der Heiligen durch Körperlänge auszudrücken, ist auch in den Aposteln und Sibyllen, namentlich in Johannes nachzufühlen. Dazu kommen Einzelheiten. Der knieende König und der knieende Apostel neben Bartholomäus sind

Wiederholungen mit geringen Abweichungen in der Armhaltung. Christus in der Krönungscene und Johannes der Täufer stimmen überein in dem Gesichtstypus, die Sibylle in der linken Gruppe im blauen Mantel mit der Madonna in dem Epiphaniasbilde, und das Köpfchen der fliehenden jungen Mutter mit dem der träumenden Sibylle rechts. Ausserdem klingt der in der unteren Reihe schon vorherrschende Pinturicchiosche Ton noch viel stärker an in der obersten Reihe der Engelchöre, die den musicierenden Engeln in dem Hauptfresko der Kapelle Bufalini in Aracoeli nachgebildet sind. Danach ist es doch schwer zu glauben, dass der Künstler den ganzen Freskenschmuck, nur nicht die mittlere Reihe zur Bestellung und Ausführung überwiesen erhalten habe.

Hat hier also nur eine einzige Hand gemalt, dann ist diese sicher noch keine unbeirrte, feste, die von einer gereiften Ueberzeugung oder grossen Originalität geführt wäre. Eine schwankende nach Recepten arbeitende Natur, eindrucksfähig, nachempfindend, mit Stoff und Technik ringend, möchte dieser Künstler mit den angelernten Mitteln eine Wirkung erreichen, die mit ihnen noch nicht möglich war, und um das Bedeutende und Imposante darzustellen, giebt er seinen Figuren übertriebenen Wuchs und unnatürliche Länge. Er kommt fast nie dazu, sich selbst auszusprechen. Ein einziger kleiner genrehafter Zug entschlüpft ihm einmal: an dem Wege, den die fliehende heilige Familie zieht, zeigt er einen Bauern, der unbekümmert um die Wanderer sein Getreide mäht. Seinen Figuren einige Grazie oder natürliche Bewegungen zu geben, gelingt ihm nicht immer. Die Madonna spreizt beide Ellenbogen übermässig, sowol auf dem Mittel- als auf dem rechten Fresko, wodurch sie gezwungen und ungelenk erscheint. In den Farben geht er nicht über den allgemeinen Durchschnitt hinaus.

Wer dieses Mannes Lehrer gewesen sei, ist darnach schwer zu sagen. Von Piero d'Andrea da Volterra, den Vasari nennt, lässt sich feststellen, dass er zu den Umbriern gehört und speziell im Pinturicchioschen Geschmacke gemalt hat. Das Gleiche lässt sich annehmen von Maturinos Vater. Bekleidete doch in Rom unter Alexander VI. Pinturicchio eine Art Hofmaleramt. Seine Manier war massgebend. So hat sie auch Peruzzi, als er nach Rom kam, angenommen, wenn er sie nicht schon vorher besessen hat, was wahrscheinlicher ist. Jedenfalls hatte er unter Piero d'Andrea reiche Gelegenheit, in den Borgiagemächern zu studieren. S. Maria del Popolo war eine Pinturicchio-

gallerie. Es fehlten nur noch die Chorfresken. Auch gab es ohne Zweifel noch eine ganze Anzahl von Pinturicchiogehülfen in Rom, die im Vatican, in der Engelsburg und dem Palaste Domenico Roveres ihre Schule durchgemacht hatten. Mantegna und Filippino Lippi hatten ungleich weniger Nachfolge erweckt und Aufträge erhalten, als der schnellarbeitende, elegante und schmiegsame Pinturicchio. Er war ja auch der erste, der vom Papst Julius im Chor seiner Lieblingskirche beschäftigt wurde. Kurz, es ist erklärlich, dass der aus der Provinz eingewanderte Peruzzi sich diesem Künstler anschloss, um Beschäftigung zu finden, deren er genugsam bedurfte, da er Mutter und Schwester noch unterstützte.[47]) Auch sagt Vasari von ihm ausdrücklich, dass er die Werke der besseren Meister in seiner Jugend nachahmte. — Wer gehörte wol noch zu ihnen? Er soll bei Fungai gelernt haben[48]), eine Vermutung, die auf den Pinturicchioschen Charakter der Jugendwerke Peruzzis und der späteren Fungais sich stützt. „Die wesentlichste Anleitung hatte er dem Sodoma zu danken"[49]) wird von anderer Seite behauptet. Der „lionardeske Zug", der in der Tat nicht zu leugnen ist, hat zu dieser sehr ansprechenden Behauptung Anlass gegeben. Sodoma war seit 1501 in Siena, fand aber doch dort keine ausreichende Beschäftigung, so dass er schon 1503 den Auftrag annahm, in S. Anna in Creta bei Pienza das Refektorium des dortigen Klosters auszuschmücken.[50]) Hier ist er zuerst zu fassen. Doch ist die Verwandtschaft zwischen diesen Fresken und Peruzzi nicht so gross, wie man denken sollte. Nur der klagende Johannes in der Beweinung und die Magdalena und Joseph von Arimathia haben ausserordentlich viel Aehnlichkeit in Auffassung, Wuchs und Typus mit den Gestalten in S. Onofrio. Doch genügen diese offenbaren und richtig beobachteten Beziehungen mit dem Lionardo nahestehenden Sodoma nicht, um Peruzzis Jugendbildung auch nur annähernd zu erklären.

Es sei deshalb, obgleich auch dies nur Vermutung ist, auf einen Mann hingewiesen, der in der sienesischen Kunstentwicklung um die Wende des Jahrhunderts einen bedeutenden Platz einnimmt. Ich meine Francesco di Giorgio, der in den letzten Jahren seines Lebens durch seine Neuerungen auf dem Gebiete der Befestigungskunst als Baumeister viel begehrt war und deshalb der Malerei fast ganz entsagte. Was wir aber von ihm an Gemälden besitzen, kennzeichnet ihn als einen der wenigen, fast einzigen Künstler, der in der allgemeinen Auflösung der langbewährten sienesischen Malerregeln und Idealtypen aus dem lebendigen grossen

Strome der Florentiner Kunst zu schöpfen die Einsicht hatte. Um sich davon zu überzeugen, halte man sich weniger an die Madonnenbilder [51]) in der Akademie, an die Krönung Mariä [52]) und das Presepio.[53]) Im ersteren wäre nur auf den Kopf des Stifters aufmerksam zu machen, im letzteren auf die zwanglose Engelgruppe. Zwei Mädchenfiguren in vollem kurzgeschornen Blondhaar halten sich umschlungen und schauen selbstvergessen um sich. Die beiden Gesichter haben nichts mehr mit den sienesischen, schematischen Typen zu tun, die nur noch einmal bei Matteo di Giovanni zu neuem Liebreiz und träumerischer Andachtstimmung sich erheben. Es sind durchaus im Geiste des Filippino Lippi und Botticelli erfundene Gestalten und Gesichter. Von Francesco giebt es auch eine ganze Reihe von Zeichnungen, die er nach den nackten Ringern des Antonio Pollajuolo gemacht hat.[54]) — Als ausgezeichneter Baumeister hat er seine Bilder mit architektonischen Hintergründen geschmückt. Ausser dem eben angezogenen Gemälde geben uns über seine dabei angewendete Methode die beiden Predellen[55]) in den Uffizien genügenden Aufschluss. Nicht eine einzige Façade bildet den Abschluss der Scene, sondern ein Komplex von idealen Bauten, ein Strassenteil oder ein öffentlicher Platz. In allerdings kindlicher Auffassung werden uns Rundbauten mit reichen Arkaden und Säulenstellungen, offene Hallen, perspektivische Durchblicke durch weite Korridore, Kapellen mit reichem Skulpturenschmuck, Paläste und bürgerliche Häuser gezeigt. Die perspektivischen Spielereien und ein Prunken mit idealen antikisierenden Prachtbauten sind dabei der Hauptzweck.

Völlig abgeschlossen erscheint Francesco erst auf der letzten Altartafel zur Rechten in S. Domenico.[56]) Vor dem auf dem Boden liegenden Kinde neigt sich, anbetend in die Kniee gesunken, Maria im leichten Schleier um das zarte Köpfchen und im weiten, mit kostbaren Goldmustern durchwirkten Mantel über dem einfachen Gewande. Ihr gegenüber sitzt Joseph, ein bärtiger Alter, wie es scheint auf einem umgestürzten Baustück. Der Faltenwurf seines Mantels, der ihm von der linken Schulter über den Schooss fällt und unter dem rechten Oberschenkel wieder eingeklemmt wird, ist kompliciert und doch so massig und grossartig erfunden, wie das keinem sienesischen Künstler möglich war. Diese Gewandstudie gehört zu den vielen anderen der florentiner Meister, wie wir sie aus einer Reihe von Zeichnungen in den Uffizien und Gemälden aus dem Ende des Quattrocento bei Ghirlandajo, Botticelli und Filippino genugsam kennen. Ganz neu und kühn für einen

Sienesen sind die beiden correspondierenden Gruppen der Hirten und Engel. Die ersteren steigen mit nacktem Oberkörper, vorsichtig, sich gegenseitig stützend über Bautrümmer, um das Wunder zu sehen. Die Komposition dieser beiden Figuren ist himmelweit von allem entfernt, was seit zwei Jahrhunderten in der kleinen Kunstenklave Siena geleistet worden war. Fast dasselbe lässt sich von den beiden Engeln behaupten. Das Motiv stimmt überein mit dem Bilde der Akademie. Die Ausführung ist weit vorgeschritten. Die beiden Mädchen scheinen fast in einer Art Reigenschritt sich zu bewegen. Die eine Hand in die Hüften gestützt, die andere in den Arm ihrer Gefährtin geschlungen, schaut das vordere Mädchen gerade aus. Das flatternde Haar, das in einzelnen Strähnen oder Locken sich löst und im Winde sich bewegt, die geschwungene, graziöse Haltung, der aufgebauschte Mantel, in dem sich der stark gebogene Unterschenkel abhebt, der wehmütig liebliche Ausdruck dieser stillen Gesichter erinnert überaus an Botticellis Wesen; man denkt sofort an seine Frühlingsallegorie und an das Fresko in Rom in der Sixtinischen Kapelle: die Töchter des Raguel. Um den Bruch mit dem veralteten Gebrauche zu vollenden, setzt Francesco die Scene vor eine triumphbogenähnliche Façade mit schmalen Pilastern und vorgestellten Säulen, die das verkröpfte Gesims tragen. Unter dem Thorbogen haben Ochs und Esel ihren Platz gefunden. Daneben zu beiden Seiten ein Ausblick in landschaftliche Ferne. Dieses Bild ist das einzige unter den sienesischen Werken dieser und der folgenden Zeit, das sich offen und rückhaltlos zu den Florentinern bekennt, während Fungai, Pacchia und Pacchiarotto sich und die Kunst ihrer Stadt bei den Umbriern und vor allem Sodoma auffrischen. Nachher wurde dieser Zufluss belebender Kräfte durch den grossen Strom abgelöst, der sich aus Rom über ganz Italien ergoss, als man mit Rafaels Tode und Michelangelos weiterer Wirksamkeit in der Kunst das ewige Heil gefunden zu haben glaubte. Der florentiner Einfluss blieb während der Gährungs- und Umwandlungsperiode gering. Cozzarelli hat für die Skulptur am meisten davon angenommen, Francesco für die Malerei.

Was nun das Verhältnis von Francesco zu Baldassare anlangt, so machen die zahlreichen florentinischen Anspielungen bei Peruzzi, die späterhin von ihm zu selbständigen Darstellungen ausgebildeten Architekturmalereien, ferner seine Vorbildung als Baumeister es sehr wahrscheinlich, dass er ein Zögling Francesco di Giorgios gewesen ist, der ihm allein unter den Meistern seiner Heimatstadt diese Ausbildung und

Anregung bieten konnte. 1502 starb Francesco di Giorgio. Kurze Zeit darauf verlässt Peruzzi seine Heimat. In Rom findet er aber bald darauf eine Tätigkeit, die ihn auf ganz anderem Gebiete in Anspruch nimmt. Er arbeitet bei Bramante Skizzen und Pläne für S. Peter aus. Wenn auch Vasari seine Hauptfortschritte im Baufache in die römische Zeit verlegt, so ist doch jetzt durch Handzeichnungen erwiesen, dass Peruzzi im Bauzeichnen im Jahre 1505 firm genug war, um bei dem ersten Architekten seiner Zeit angestellt werden zu können. Darnach kann man sich kaum der Vermutung entziehen, dass er bereits Vorkenntnisse darin besass. Diese konnte er bei Fungai, Pinturicchio und Sodoma sich nicht erwerben, wol aber bei Francesco di Giorgio in ausgedehntem Masse.

Unsere Untersuchung hat uns von den Fresken in S. Onofrio abgeführt, aber doch nur bestätigt, was uns der Mischcharakter seiner Erstlingsarbeit bereits verriet. Peruzzi war eine aussergewöhnlich empfindliche und eindrucksfähige Natur. Doch darf uns das nicht Wunder nehmen. War er doch darin der echte Sohn seiner Heimat. In Siena war das künstlerisch productive Kapital erschöpft. Nur Anlehen bei fremden Kunststätten belebten den dem Erstarren nahen Kunstbetrieb der kleinen Provinzialstadt. Auch Peruzzi schien nicht den Mut zu haben, aus sich selbst zu schöpfen.

Wir müssen nun darnach erwarten, auf unserem weiteren Wege ihn noch manchmal seine Farben wechseln zu sehen. Er konnte der Anziehungskraft grösserer Naturen nicht widerstehen. Vorläufig finden wir ihn im ganzen auf Pinturicchios Bahnen. In S. Croce in Gerusalemme haben wir dieses Resultat schon durch die Untersuchung des architektonischen Teiles erlangt. Die Figuren hingegen sind eine Ausbildung der Apostelgestalten in S. Onofrio, also gerade des Teiles seines Bildercyclus, der am wenigsten mit Pinturicchio zu tun hat. Die wuchtigen Körper in der weiten, grossangelegten Gewandung bezeichnen einen entschiedenen Fortschritt zu imposanter Wirkung und charakteristischer Typenwahl. Von allem, was die Pinturicchio-Schule in Rom geleistet hat, heben sich diese Evangelisten durch die Energie der Charakteristik und Grossheit der Formen[57]) derart ab, dass wir ein Recht mehr gewinnen, schon in seiner Jugend florentinische Einflüsse zu suchen. Ferner bekräftigen diese Figuren in S. Croce durch einen Rückschluss die Zugehörigkeit der Apostel- und Sibyllengruppen in der

zweiten Reihe zu den übrigen Malereien der Tribuna. — Auch diese letzteren, das Altarbild, die Engelchöre und die beiden neutestamentlichen Schilderungen haben in einem Fresko in S. Rocco gleichfalls eine Weiterbildung erfahren, die in geistig-formaler Beziehung ebenso eng an die Pinturicchioschen Ideale anschliesst, wie sie von den S. Croce-Evangelisten sich entfernt. Diese Anbetung des Kindes ist in der Formensprache, den Typen und der Farbe vollständig den Fresken in S. Maria del Popolo nachempfunden. Aber in der Komposition macht sich Peruzzis Selbständigkeit geltend. Durch eine auf die Spitze getriebene Symmetrie der Anordnung ist er dazu gekommen, die üblichsten Requisiten dieser Scene zu ändern. In der Mitte liegt das Kind auf dem Boden. Rechts und links davon Joseph und Maria als gleichwertige Kompositionselemente. Dem Hirten giebt er seinen Platz hinter Joseph am linken Bildrande. Für diese Figur brauchte er ein Gegengewicht auf der rechten Seite, hat aber nur zwei Statisten, Ochs und Esel. Den Ausweg findet er so, dass er den Ochsen dem Hirten gegenüberstellt und den Esel seinen Kopf gerade zwischen Joseph und Maria im Schnittpunkt der Diagonalen des Bildes durchstecken lässt. Sein Sinn für kompositionelles Gleichgewicht hat hier eine merkwürdige Blüte getrieben, aber für uns ist diese Anbetung eben darum von Wert, weil hier sein Gefühl für Symmetrie, statische und rythmische Gesetzmässigkeit zum erstenmale und mit der übertriebenen Schroffheit der Jugend zum Ausdruck kommt.[57a])

Seine rigorose Strenge hat ja auch die Füllfiguren der Farnesinadecke in diese systematische Disposition gezwungen. Das Pinturicchiosche Element in ihnen hat uns veranlasst, seiner Jugend weiter nachzugehen und die Entwicklung des Künstlers zu untersuchen. Dabei fanden wir schon in dem frühesten Werke florentinische Einflüsse. Sollten diese hier nicht mehr wirksam sein?

Peruzzi hat sie nicht brach liegen lassen, sie sprechen hier deutlich genug. Die Herkulesscenen, den Kampf des Helden mit dem nemeischen Löwen und der Hydra haben wir daraufhin besonders ins Auge zu fassen. Der Vorwurf ist im ganzen Quattrocento sehr beliebt. Antonio Pollajuolo hat ihn bei seiner Vorliebe für stark bewegte angestrengte Akte mit besonderer Energie behandelt. Peruzzi fasst ihn auch mit dem intensiven Interesse an einem stark reizenden Probleme auf. Den Kraftaufwand und seinen plastischen Ausdruck in der Muskelanspannung,

die Verschlingung des menschlichen und tierischen Körpers schildert er mit sichtbarem Eifer. Die anatomischen Kenntnisse scheinen ihm geläufig und die Wucht der Bewegungen natürlich. Wir dürften deshalb an diesen Erscheinungen nicht Anstoss nehmen, wenn sie nicht mit lahmen Stellungen, schwächeren Akten und einer auf das Schöne und Anmutige abzielenden Körperbildung anderer Figuren an derselben Decke in Widerspruch stünden.

Diese realistische Anwandlung ist jedoch nicht ohne Begründung und Vorstufen. Ihr ist eine viel weitere Ausdehnung in dem schmalen Fries des an der Westseite gelegenen Parterrezimmers derselben Villa gewährt.

Der Fries, der sich unter der Decke über alle vier Wände hinzieht, ist der einzige malerische Schmuck dieses Raumes.[58]) Er enthält in fortlaufender Erzählung Scenen aus der antiken Mythologie.[59]) Mit den zwölf Taten des Herkules beginnend geht der Künstler zu den erotischen Abenteuern der Götter über, den Raub der Europa, Danaens Goldregen, Zeus und Semele, Aktäons Verwandlung erzählend. Es folgen der Wettstreit zwischen Apollo und Midas, Tantalus in der Unterwelt, der sich nach dem verschwindenden Wasser bückt und Dionysos und Oeneus. Breit und ausführlich ist die Schilderung der fabelhaften Meertiere, Tritonen und Nereiden, die den Klängen des Arion lauschen. Nach einigen Füllfiguren sehen wir die Schindung des Marsyas, dann die kalydonische Jagd, Atalante in flüchtiger Eile, Jäger und Hunde, Meleager im Kampfe mit seinen Oheimen. Die drei Parzen bilden den Übergang zu Meleagers Ende, den wir auf dem Totenbette liegen sehen. Mit der Sage des Orpheus schliesst der Cyclus. Der Sänger spielt, wie es Horaz erzählt, vor einem Wasser sitzend, während die Tiere ihm zuhören. Eurydice, die ihm aus der Unterwelt wiedergegeben werden sollte, eilt ihm nach, aber sie wird von einem Wesen, das noch zum Teil in der Erde steckt, an den Haaren zurückgerissen. Die letzte Scene führt uns den elenden Tod des thrakischen Sängers vor.

In der strophischen Folge der Schilderungen sind nur durch die Bäume, die gerade zwischen den Scenen wie Grenzzeichen aufragen, leise Intervalle angebracht. Auf dem grossen Seestück, das eine einzige zusammengehörige Komposition bildet, fällt diese Teilung weg. Der von leichten Wasseradern durchzogene Wiesenplan, auf dem sich der grösste Teil der Scenen abspielt, steht gegen den blauen Himmel, der so den neutralen Hintergrund für die agierenden Personen abgiebt.

Diese selbst sind nun von sehr charakteristischem Gepräge.

In der Mehrzahl nackt sind es langgestreckte muskulöse Gestalten mit auffallend gespreizten Bewegungen. Sie schreiten mit weitausgreifenden Beinen, als ob sie den Weg nicht durch Gehen oder Laufen, sondern durch einzelne Sprünge nehmen wollten. Breitbeinig, wie die Landsknechte, in einer Art Kampfbereitschaft, mit angezogenen Muskeln und durchgedrückten Knieen, den gewölbten Brustkasten hervorgedrängt und das Kreuz hohl stehen sie da, in jeder Bewegung, jeder Stellung athletisch ungebärdig und kraftstrotzend. Doch ist der Körper nicht gleichmässig durchgebildet, Arme und Unterschenkel sind dürr und schlank, die Proportionen etwas gedehnt. Immerhin spricht sich hier ein aussergewöhnliches Interesse an dem Aktstudium und den Kraftäusserungen starker Muskelmänner aus. Die Herkulessagen werden in diesem Sinne besonders ausgebeutet. Dieselben Scenen des Galatheezimmers kehren wieder mit ganz geringen Änderungen. Dazu kommt dann die neue Scene, in der Herkules den Geryon fortträgt, und dann den Antäus um die Hüften fasst und ihn aufhebt. Der Überwundene schreit vor Schmerz und sucht sich der Umklammerung dadurch zu entziehen, dass er mit den Armen sich gegen Kopf und Schultern des Siegers stemmt. Es liegt auf der Hand, dass Pollajuolos „Prügelriesen“[60]) hier die Vorbilder abgegeben haben. Selbst auf die landschaftliche Scenerie, den schmalen Wiesenstreifen mit den glitzernden Wasserläufen, hat Peruzzi nicht verzichten mögen. Dann stimmt der Kampf mit Antäus fast Zug um Zug überein. Auch darf wol an die kleinen Broncegruppen desselben Gegenstandes im Bargello erinnert werden und an die Nachzeichnungen Francesco di Giorgios nach diesen Aktstudien. Aber nicht bloss dem Pollajuolo hat Peruzzi Vieles für seine mythologischen Darstellungen abgesehen, sondern auch Signorellis Aktfiguren kopiert oder sie nach seiner Art in Modellpose benutzt. Man erkennt das nämlich an ihnen genau daran, dass der eine Arm auf den Malerstab gestützt ist, dessen die Gehülfen beim Aktstehen bedurften, um in schwierigen Stellungen nicht zu schnell zu ermüden. Auf dem Uffizienbilde Signorellis mit der heiligen Familie[61]) liegen und stehen im Hintergrunde Gruppen solcher nackten Figuren, von denen der eine vom Rücken gesehene Jüngling in der angegebenen Weise den linken Arm auf den Stab aufstützt. Das Gleiche geschieht hier in der Gruppe der ruhig dastehenden Jünglinge, die der Schindung des Marsyas beiwohnen. Der Linke macht eine ausgesucht schwierige Körperwendung und Kopfdrehung über die Schulter, während er in dem freien Arm den besagten Speer hält.

Wie glücklich sich auch mit dem Gegenstande die Komposition decken mag und wie deutlich die persönliche Teilnahme an diesen Stoffen ersichtlich ist, so kann doch kein Zweifel darüber obwalten, dass diese Erzählungen den Florentinern entlehnt oder nachgeschaffen und keine originellen Erfindungen sind. Mitten in der angenommenen Formensprache nämlich entschlüpfen dem Künstler echt heimatliche Dialekteigentümlichkeiten. Der schmalbrüstige, überschlanke Apoll, der auf der Bratsche spielt, steht ganz unsicher mit aneinandergepressten Knieen da, den rechten Unterschenkel leicht zurückgesetzt, wie der heilige Sebastian auf umbrischen und sienesischen Andachtstafeln. Hierzu passt auch die wehmütige Neigung des Kopfes, die Ausbiegung der linken Hüfte und der kränkliche Körperbau. Dass wir es hier mit einem umbrisch-sienesischen Künstler zu tun haben und zwar mit dem, der nachher die Decke des Galatheezimmers gemalt hat, beweisen uns auch die schon oft charakterisierten Manieren in der Behandlung des Gewandes, das nicht in ruhigem Fluss über den Körper fällt, sondern von Windstössen hin- und hergetrieben, aufgebauscht und zerzaust wird. Die vielbewunderten liegenden Sibyllen in S. Maria del Popolo werden auch zu der auf den Zeus-Stier hingelagerten Europa benutzt. Oder man stelle die Gruppe der Parzen den beiden Frauen gegenüber, Diana und ihrer Genossin in dem Ostzimmer der Farnesina. In beiden Gruppen ist es die äusserste Figur links, die in der Gewandung gleich, in der Stellung und den Körperverhältnissen überzeugendes Vergleichungsmaterial bietet. Ähnliche verwandte Beziehungen finden sich bei Apoll und dem neben Cheiron stehenden Achill und namentlich bei den weiblichen Figuren beider Fresken.

Peruzzi tummelt sich auf diesem Gebiete mythologischer Erzählungen mit offenbarem Behagen. In leichtem gefälligen Novellenton schildert er die bei seinen Zeitgenossen vielgelesenen und allbekannten Geschichten. Wo seine Phantasie ihm versagte oder wo sich ihm anerkannte Typen bieten, bringt er die florentinischen Recken und Aktfiguren ohne Bedenken an. Deshalb bleibt doch noch viel Eigenes, vornehmlich in der Erfindung des ausgelassenen, übermütigen Spieles unter den Meergottheiten; da kann er sich nicht genug darin tun, die schwirrenden Putten, die rudernden Tritonen und die auf allerlei Getier reitenden und über die See hinziehenden Nereiden zu schildern.

So klein dieser Friesstreifen ist, giebt er uns doch ein erwünschtes Bindeglied zur Erklärung der bestimmten, festen und naturwahren Aus-

4*

drucksweise in den Aktfiguren unserer Deckenmalerei. Den beiden Scenen aus der Herkulessage würde man noch den Raub des Ganymed anzuschliessen haben. Aber gerade diese schlanke Jünglingsgestalt macht uns Peruzzis immer wieder durchbrechende Vorliebe, untersetzte kräftige Gestalten in hohe und elegante umzubilden, recht eindringlich klar.

Wir stehen abermals vor den Deckenfresken des Galathee-Zimmers.

Und hier erheischt noch eine Beobachtung Antwort, die sich nach dem ersten Eindruck dem analysierenden Frager vielleicht zuvörderst aufdrängt. Ein auffallender Zug weicher, sinnlicher Schönheit und milder stiller Anmut liegt über fast allen diesen Figuren. Diese gegenstandslose, gemessene Elegie hebt etwas die eintönige Wiederholung der wenig bewegten Einzelgestalten, wenngleich sie auch zu zahm und schüchtern zum Ausdruck kommt, um jedem dieser Götter und Helden dadurch ihren Alleinwert zu verleihen. Aber dieser „lionardeske Zug", der uns schon in den Bildern von S. Onofrio begegnete, kehrt hier wieder und zwar als Charaktereigenschaft des Künstlers. An einem sienesischen Maler kommt uns dieser Zug gefühlsinniger Lieblichkeit vertraut vor, denn er stammt als vielfach arg misshandeltes Erbgut aus dem Trecento von dem grössten Maler stiller, andächtiger Holdseligkeit, von Simone Martini. Der schwärmerischen Träumerei der sienesischen Kunst schwebte dieses Ideal während zweier Jahrhunderte vor, bis es durch Matteo di Giovanni noch einmal erreicht wurde. Dadurch war der Boden für Pinturicchios zierliche, nette Frauentypen, wie für Sodomas weiche, volle Geschöpfe bereitet. Sodoma war es auch, der Peruzzi in dieser Zeit fast allein beherrschte.

Er war unter der Künstlerschar, die Papst Julius im Jahre 1508 auf 1509 zur Ausschmückung seiner Gemächer berufen hatte, nach Rom gekommen und hatte hier sofort mit dem reichen Kaufherrn Agostino Chigi Beziehungen angeknüpft, der ihm, wie allen anderen Künstlern, die aus Siena kamen, besonders wol wollte. Peruzzi und Sodoma kannten sich, — das kann man gewiss annehmen — schon aus Siena her, müssen aber hier ein viel engeres Verhältnis eingegangen sein.

Sie arbeiteten zusammen im Vatikan, Wand an Wand. Sodoma an der Decke der Camera della Segnatura, Peruzzi an der Stanza dell'Eliodoro.

Von Sodomas Werk ist wenig übrig geblieben.[62]) Die acht kleinen Felder mit Scenen aus der Mythologie, der über die konstruktiven Teile

Melozzos gemalte Grotteskenschmuck und eine allgemein ergänzende Renovation der ganzen Decke.

Die kleinen Trapeze mit den Geschichten Anakreons gehören vollkommen dem Geschmack und Gedankenkreis an, aus dem die Darstellungen gleichen Inhalts, Miniaturbildern ähnlich an Pinturicchios Decke der Libreria hervorgegangen sind. Die Übereinstimmung geht sogar soweit, dass für „die Überraschung der Venus" dieselbe Scenerie wiederkehrt. Die Göttin liegt auf einem Pfühl unter einem Baume, an dessen dürren Ästen ein Tuch oder Mantel zum Schutz gegen die Sonne und neugierige Blicke ausgespannt ist.[63])

Dagegen begegnen uns Schilderungen aus dem antiken Kriegsleben an der Decke des Heliodorszimmer.[64]) Sie sind grau in grau gemalt, im Stil der antiken Sarkophage und Basreliefs auf den Bandstreifen, die die Triumphsäulen der römischen Imperatoren in Spiralen umzogen. Wie dort auf engem Raume agieren eine Menge Personen. Den Feldherrn, der eine Ansprache an seine Legionen hält, umgeben zahlreiche Offiziere in vollem Waffenschmuck, mehrere Reiter kämpfen mit Fusssoldaten, Priester verrichten ihre Opfer und Viktorien bekränzen den Sieger. Alles Detail der Rüstung und der Waffen ist selbst in diesen Miniaturen mit grosser Liebe behandelt und den antiken Vorbildern nachgezeichnet. Aber in Stellung und Körperhaltung sind es keine römischen Krieger, sondern jene hochgewachsenen Helden mit den ausgebogenen Hüften, wie sie in der Vorstellung der umbrisch-sienesischen Künstler lebten als Idealtypen schöner Männlichkeit. Es bleibt merkwürdig, dass sich die antiken Kriegerfiguren fürs erste nicht in den martialischen Formen der Florentiner: eines Castagno, Pollajuolo oder Signorelli weiter entwickelten, sondern als elegante, waffengeschmückte Ziergestalten. Dazu haben die Umbrier, Sodoma und Francia ihr gutes Teil beigetragen.

Von Sodoma übernahm Peruzzi die Formen. Wie weit er das tat, lehren uns in dem oben genannten Nebenzimmer die kleinen Reliefbilder, mit denen er die von Melozzo offen gelassenen Felder des Deckenschmucks füllte.[65]) Es sind ihrer vierzehn; an dem Bogen über der Befreiung Petri acht, an der gegenüberliegenden Seite sechs. Sämtliche enthalten Scenen aus dem Kriegsleben der Römer, Allocutionen, Opfer, Triumphzüge, Reiterschlachten, Gefangentransporte und Plünderungen.

Durchweg fehlt diesen Bildern ein vertiefter Hintergrund. Zur

Andeutung des Raumes wird zuweilen ein Triumphbogen oder ein Baum angegeben, sonst stehen die Figuren nur auf der neutralen Mauerfläche und zwar in nicht mehr als höchstens drei Reihen hintereinander, wobei von der letzteren nur die Köpfe sichtbar werden. Es wird erzählt, dass ein Maler dieser Zeit Giacomo Ripanda von Bologna aus Begeisterung für seine Kunst die eigene Lebensgefahr nicht scheute, sämtliche Reliefs der Trajanssäule aus nächster Nähe nachzuzeichnen[66]). Dieses für die ganze Zeit bezeichnende archäologische Studium hat Peruzzi mit grosser Hingebung betrieben. Ein Teil seiner ersten Arbeiten erregte auch gerade deswegen Aufsehen und wird von Vasari besonders hervorgehoben. Der Schmuck der Burg in Ostia[67]) bestand fast nur aus Darstellungen von Römerschlachten, in denen der Reichtum und die historische Treue in der Wiedergabe alter Waffen, Rüstungen und Kriegsgeräte eine grosse Rolle spielte. An der Palast-Façade des Messer Ulisse da Fano[68]) schilderte er die Odysseussage und erwarb sich dadurch einen Namen und weiten Ruf. Die grosse Dekoration, die zu Ehren der Überreichung des Feldherrnstabes der Kirche an Giuliano Medici vom römischen Volke auf dem Kapitol bestellt wurde, übertraf alle anderen. Sie stellte den Verrat der Julia Tarpeja[69]) dar und wurde ungeheuer bewundert, vornehmlich allerdings der architektonischen Prospektmalereien des Hintergrundes halber. Lediglich wegen des grossen Ausstattungsapparates und der kühnen Verkürzungen erwähnt Vasari endlich noch die Schilderungen der pomphaften Aufzüge an der Façade des Palazzo Buzio[70]).

Peruzzi hatte also nach Vasaris Bericht eine hervorragende Fertigkeit in derartigen Triumphscenen. Sich darin auszubilden war von dem jungen landfremden Maler eine glückliche Spekulation, denn mit der Wiederbelebung der cäsarianischen Imperatorenideen durch Papst Julius, der seine eigenen Fehden mit den Triumphzügen der antiken Weltherrscher emphatisch verglich, kamen diese römischen Kampfscenen und Siegeszüge in Mode.[71]) Wie der Papst daher in der Rocca von Ostia nur die ruhmrednerischen Eroberungszüge der einstmaligen Herren von Rom und der Welt zu sehen wünschte, so mochte er wol auch in seinen Privatgemächern Anspielungen auf seine eigenen Kriegstaten nicht entbehren.

Peruzzis Urheberschaft ist für sie durch kein litterarisches Zeugnis bestätigt. Ausser den mythologischen Figuren an der Farnesina-Decke und dem von Ugo da Carpi nach Baldassare gezeichneten Clairobscur[72])

„Herkules vertreibt die Habsucht aus dem Parnass" haben wir kein bezeugtes Werk, nach dem wir uns von Peruzzis vielgerühmten Darstellungen aus den antiken Sagen und Kriegsleben einen Begriff machen könnten. Alle sonstigen Zuschreibungen beruhen auf Stilvergleichung oder Kombination.

So sind diese kleinen Reliefs an der Decke des Heliodorzimmers mit dem Dekorationsschmuck zwischen den Gewölberippen — ausgenommen die Teppichbilder — von Crowe und Cavalcaselle seinem oeuvre zugewiesen worden, obgleich unter den vielen Künstlernamen in den Rechnungsbüchern aus den Jahren 1508 und 1509 der Name Baldassares nicht genannt ist. In der Tatsache freilich, dass Baldassare in der Vertreibung Heliodors als Träger des Thronsessels[73]) erscheint, auf dem Papst Julius sitzt, könnte man einen Beweis für seine nahen Beziehungen zu Rafael erblicken. Dazu kommen stilkritische Gründe. In der Tat geben sich namentlich die Abundantia und die kleinen wappenhaltenden Putten als „deutliche Vorstudien zu seinen Bildern der Farnesina zu erkennen."[74]) Die letzteren haben ihre unverkennbaren Geschwister in der Farnesina unter den Engeln in Chiaroscuro, die die Schrifttafeln mit ebenso vergnügtem Lächeln und kindlichem Wesen halten, wie diese das Rovere-Schild oder noch ein Paar Jahre früher, wie ihre Vorbilder: die Pinturicchioschen Putten an den Pilasterbasen in der Libreria das Wappen der Piccolomini. Das für Peruzzi bezeichnende Gemisch von Antike, Sodoma und Sienesisch-Umbrischem kommt jedoch nirgends so klar zum Ausdruck wie in der mythologischen Gestalt, der Abundantia an der wir alle Charakteristika feststellen können: die schlanken Proportionen, die stilisierte Gewandung mit flatternden Enden und aufgebauschten Ärmeln, die mageren Unterschenkel und die aneinandergepressten Kniee. Halten wir jetzt die Abundantia gegen die Diana und ihre Genossinnen in der Farnesina, so können wir Zug um Zug die Merkmale wiederkehren und sie von einander nur durch eine schärfere härtere, metallotechnische Manier an der Vaticanischen Figur unterschieden sehen. „In der Gesichtsbildung und dem Geringel der Locken erinnert sie mehr an Bazzi", was auffällig stimmt und auch sehr erklärlich ist durch die frischen Eindrücke des neuangeknüpften Verkehrs mit Sodoma. Davon sprechen auch die Reliefbilder. Sie sind mit der Sorgsamkeit und Liebe ausgeführt, die für Peruzzi in seinem ganzen Leben ein bezeichnender Charakterzug gewesen sind. Nicht ganz so hager, wie die Figuren des Galathee-

zimmers, eher den Proportionen des Herkules auf dem kleinen Friese nahekommend, sind diese Soldaten vorzüglich bewegt, sie schlagen und stechen energisch zu und stehen würdig wie Imperatoren da. Alles was sie tun, geschieht mit überzeugender Lebendigkeit. Dazu kommt die geschickte Komposition auf dem kleinen Raume, die bei Peruzzi selbstverständlich abgewogene Einpassung in das gesamte Dekorationswerk, um diese minutiösen Bilder zu einem für unseren Künstler wichtigen und wertvollen Teil seiner Arbeit in diesem Lebensabschnitt zu machen, der wie wir gesehen haben, der Farnesina-Decke vorausgehen muss.[75])

Ein weiteres Belegstück für Peruzzis Triumphdarstellungen, das ebenfalls in diese in Gemeinschaft mit Sodoma verlebte Übergangszeit[76]) eingeordnet werden muss, ist von Frizzoni beigebracht worden.[77])

Es ist die Zeichnung zu einem Triumph des Titus, der auch von Marc Anton gestochen worden ist. Peruzzis mehrfach citierte Stileigentümlichkeiten finden sich darin wieder, aber mit einer so starken Dosis Sodoma, wie sie uns bisher noch nirgends begegnet ist. Der Zeichner dieses Blattes drängt sich förmlich an sein Vorbild heran, um es in der anziehenden Grazie, Formenschönheit, in dem schlanken Wuchs und den weichen Contouren, dem vollen Lockenhaar und dem idealen, fast an weibliche Typen erinnernden Gesichtern ihm nachzutun. Der Jüngling rechts, der die gefangenen Knaben vor sich her führt, ist dafür wol am bezeichnendsten, auch der nackte Körper des Genius, der auf den Schilden steht. Aber er erreicht Sodoma nicht, da seine sienesischen Gewohnheiten ihm noch zu stark anhaften. So entsprechen seiner sienesischen Eigenart mehr die Jungfrau neben dem Genius in der charakteristischen Gewandung, ferner Beinstellungen, wie die des zuerst genannten Jünglings, die Markierung der Kniescheiben, Ellenbogen und die Schärfen in den Umrissen und nicht zum letzten der architektonische Hintergrund, der hier auffallend an den der Predellen Francesco di Giorgios erinnert.

Zum erstenmal taucht hier ein Gesichtstypus auf, der nachher von Peruzzi bevorzugt und bestimmter ausgebildet wurde.[78]) In seinem vollkommensten Stadium erscheint er in der Katharina von Alexandrien auf dem Fresko in S. Maria della Pace. Wie eine Vorahnung oder Vorwegnahme dieser Figur mutet uns der weibliche Siegesgenius an, wol eine Viktoria, die den Lorbeerkranz in der erhobenen Rechten hält, um damit den Sieger zu schmücken.

Die Komposition gewährt uns einen Einblick in all die Schwierigkeiten, welche die Künstler dieser Zeit darin fanden, den antiken Relief-

stil in die Bedingungen des Gemäldes zu übersetzen und die flache zweireihige Anordnung so zu bereichern, dass auch der Hintergrund belebt und die Tiefenausdehnung gewonnen werden konnte. Der Versuch fällt noch schwach genug aus. Der einzige Ausweg bleibt ihm vorläufig darin, die Figuren zu häufen, Kopf an Kopf zu drängen und die Nebenscenen auf eine erhöhte Bühne hinter der Vorderreihe zu stellen. Dadurch erhalten wir wol die Vorstellung, dass hinter den sichtbaren Soldaten noch eine ganze Legion nachdrängt, aber die Fläche verliert an Gliederung, die Komposition an Klarheit und die Einzelfigur an Alleinwert. Gerade dem letzten Mangel wird durch eine verschwenderische Ausstattung an Waffen, reliefgeschmückten Panzern und kunstvollen Helmen zu steuern versucht, jedoch mit dem Erfolge, dass man unter all den goldglitzernden Helden für die Hauptperson sich nicht entscheiden kann. Auch spielen Allegorien und dunkle Andeutungen eine zu grosse Rolle, um befriedigende Erklärungen versuchen zu können.

Ohne Zweifel giebt uns dies Blatt einen annähernden Begriff von den grossen Darstellungen antiken, historischen oder mythologischen Inhalts, mit denen Peruzzi seine Zeitgenossen in Erstaunen setzte. In jeder Linie und der ganzen noch nicht abgeklärten Fassung dieses Blattes erkennen wir nämlich einen Beweis, dass es nur Studie ist und kein Abbild einer umfangreichen Komposition, wie der Verrat der Tarpeja, die ja — 1515 entworfen — schon unter dem Einfluss Rafaels entstanden ist. Diese Zeichnung gehört in die Zeit um das Jahr 1508. Ausserdem ist es auf keinen Fall eine Originalhandzeichnung. Man hat schon die Beobachtung ausgesprochen, dass sie in anbetracht der sorgsamen Ausführung in gleichmässigen Parallelstrichen für oder von einem Stecher gezeichnet sei, um auf Holz oder Kupfer übertragen zu werden. Es bedurfte nur noch eines weiteren Schrittes, um der Wahrheit sicher viel näher zu kommen. Unmöglich kann nämlich eine auffallende Fehlerhaftigkeit unbemerkt vorübergehen, die dem Zeichner dieses Blattes in der Bildung der Hände Gewohnheit ist. Diese waffenstarrenden Krieger haben Händchen und Fingerchen, die kaum ein Schwert fassen, geschweige zu Stoss und Hieb führen können. Diese Missbildung ist eine bekannte Eigenheit der bolognesischen Künstler, speciell der Francia-Söhne. Auch lässt sich nicht leugnen, dass mancher andere Zug sie ins Gedächtnis ruft. Es dürfte demnach der Schluss gerechtfertigt erscheinen, dass ein den Francias nahestehender Künstler dieses Blatt

nach einer Peruzzischen Komposition zur Übertragung in Stich gezeichnet hat; uns also kein Original Peruzzis vorliegt.[79])

Während nun diese Zeichnung sehr wol auf Peruzzi zurückgehen mag, findet ein anderes ihm zugeschriebenes Werk, obgleich es in die Zeit des Papstes Julius und in den Gedankenkreis der Triumphdarstellungen hineinfällt, nirgends in seinem Entwicklungsgange Platz. Es handelt sich um die Malereien im Conservatorenpalast in Rom,[80]) die die Wände der Sala delle Faste und Sala delle guerre puniche schmücken. Von Vasari sind sie nirgends einer Erwähnung gewürdigt worden. Um so leichteres Spiel hatten diejenigen, die sie mit dem Namen eines Botticelli ehrten. Auch die Taufe „Peruzzi" war nur insofern glücklich, als damit die Sphäre bezeichnet wurde, der die Fresken am nächsten stehen. Eine grausame Übermalung hindert jedes Urteil über ihren ursprünglichen Zustand in Färbung, Typen und sogar Zeichnung. Wir sind auf die wenigen Fingerzeige angewiesen, die uns die Komposition an die Hand giebt. Ein allgemeiner Überblick belehrt uns schon, dass hier ein Maler gearbeitet hat, der sich nur mühsam mit der Flächenverteilung, der Tiefenkomposition und der Proportionslehre abfindet. In Peruzzis Bildungsgang wären die Malereien zwischen 1503 bis 1508 anzusetzen.[81]) Dort aber passen nirgends die Figuren und die Raumanschauungen. Denn an seinem Ausgangspunkt stehen Gestalten und Gruppen, wie die Apostel in S. Onofrio, am Ende der Verkehr mit Sodoma und abgeklärte mythologische Darstellungen, wie die Reliefs im Vatican. Selbst das Blatt aus dem Louvre ragt weit über diesen Freskencyclus hinaus. Scheut sich doch nicht ihr Urheber, die Riesengestalten der Krieger unter einen Triumphbogen zu setzen, an dem sie mit dem Kopfe anstossen. Ferner rührt die Gruppe des Neptun und der Nymphe aus Holzschnitten her,[82]) wie sie als Symbole des Meeres unter dem Stadtbilde Venedigs im Vordergrunde angebracht zu werden pflegten. Die Landschaft verrät eine umbrisch gebildete Hand, die dem Kreise Peruginos und Spagnas nahe steht. In diesem Sinne sind besonders zu beiden Seiten der Ruine die überhängenden Felsen belehrend, auf denen Kriegsvolk im Hinterhalte lauert, um die vorüberziehenden Feinde zu überfallen. Auch die grosse Meeresbucht zwischen Sicilien und Italien mit den ansteigenden Hügeln und ihren Burgen, Städten und Raubnestern sind charakteristisch-umbrische Phantasieerzeugnisse, ebenso wie der ganze Apparat des Triumphzuges. Das Entscheidende daran ist, dass dieser Darstellung kein Antikenstudium zu Grunde liegt,

wie es Peruzzi vor allen anderen eifrig betrieben hat, sondern der kindliche, abenteuerliche Aufputz der allegorischen Scenen, wie sie namentlich auf den Brettern angebracht wurden, die die Hochzeitstruhen schmückten. Diese Fresken im Capitol gehen vielmehr auf dieselbe Quelle zurück wie die beiden der Akademie in Siena, die Eroberung Trojas und eine Gefangenenauslieferung darstellend. Die letzteren werden jetzt Genga zugeschrieben.[83]) Jedenfalls gehören sie einem Umbrier an, der zu Signorelli in die Schule gekommen ist. Nun vergleiche man den auf einem Postamente thronenden Feldherrn mit Hannibal im Conservatorenpalast oder dem auf ähnlichen Thron sitzenden General[81]) in der Sala delle Faste, ferner die Türken und die im Felde herumsprengenden Reiter, um sich davon zu überzeugen, dass hier umbrische Vorbilder vorgelegen haben müssen, nach denen beide Künstler gearbeitet haben. Es kommt aber noch ein letzter Grund hinzu. Schon mehrfach sind in den Fresken in Rom Sodoma'sche Einflüsse konstatiert worden. Sie lassen sich wirklich auch in dem heutigen Zustande namentlich unter den Frauengestalten noch herauserkennen. Damit sind wir aber gezwungen, die Datierung über das Jahr 1508 hinauszuschieben, in dem Sodoma nach Rom kam und sie zeitlich immer mehr der Farnesina-Decke zu nähern. Um eben soviel verliert dann jeder Grund, Peruzzi als Autor zu nennen, an innerer Berechtigung, da dann die Differenz zwischen den beiden Arbeiten zu stark wird, um sie auf einen Künstler zu vereinigen. Es ist auch gar nicht angebracht, gleich die besten Namen für Werke in Anspruch zu nehmen, die wol eine allgemeine Verwandtschaft mit ihnen aufweisen, aber in Ausführung und Wert kaum das Durchschnittsmass erreichen. Erzählt doch aber ausserdem Vasari selbst, dass ganz untergeordnete Meister zweiten und dritten Ranges, wie der Vater Maturinos, ausgiebige Beschäftigung fanden, die wir nirgends mehr nachweisen können. Sechs Konkurrenten hatte ferner Peruzzi bei der Dekoration für die Feste zu Ehren Giuliano de Medicis, also Künstler, die ebenfalls auf diesem Felde der Antike bewandert gewesen sein müssen; wir kennen keinen von ihnen. Eine andere Künstlerschaar hatte in den Stanzen damals Arbeit gefunden, aber wir lernen sie nur zum Teil dem Namen nach kennen, besitzen jedoch nichts von ihren Werken. Ist doch Michele del Becca laut den Rechnungsbüchern des Vaticans der bestbezahlte Maler, dessen Lohn den des Sodoma um das Vierfache übertrifft, und wir haben keine Spur mehr von ihm.

Wir sind also leider nicht in der Lage, noch viel positiv gesicherte

Material zur Kenntnis von Peruzzis Altertumsstudium und mythologischen Darstellungen herbeizuschaffen. Aus dem Blatte im Louvre und den Reliefs der Heliodorsdecke geht aber soviel hervor, dass er sich Sodoma gerade auf diesem Felde sehr eng anschloss.

Mit diesem einen Namen wird nun aber auch unser Verständnis der Farnesinafresken wesentlich gefördert.

Alles, was aus dem Hinweis auf sienesische Abstammung, Pinturicchio und die Florentiner nicht erklärbar ist, sich aber doch nicht als Eigenes charakterisiert, geht auf diesen Meister zurück, den er überaus hochschätzte. Der Achill neben dem Centauren Chiron, ein schlanker und zartgebauter Jüngling von blühender Frische, aber etwas weiblicher Weichheit in Gesichtsausdruck und Körperformen, ist ebenso wie der violinspielende Apollo in der Lünette daneben ganz im Geiste Sodomas erfunden. Schon auf der Louvre-Zeichnung hat er dieselbe Figur in der Gestalt des Genius in die Mitte der Komposition gerückt. Auch die Venus mit ihren für einen sienesischen Maler viel zu vollen, auf der Grenze zum Üppigen stehenden Gliedmassen, der zierlichen Wendung des Körpers und dem anziehenden Bewegungsmotiv spricht so deutlich für Baldassares Bedürfnis, sich nicht in charakteristischen, sondern „schönen" Formen auszudrücken, dass wir immer wieder auf Bazzi gedrängt werden, der gewiss mehr als Rafael selbst das schöne Geheimnis besass, im Sinne weicher, sinnlicher Lieblichkeit zu schaffen. Davon bekommen auch seine Helden, ein Alexander und Hephästion, mehr ab, als ihnen, den rauhen Söhnen des Mars, ansteht. Unter den Peruzzischen Gestalten ist es der Perseus, der in dieselben Art schlägt. Seine prunkende Rüstung, der Flügelhelm und der kostbare Schild scheinen mehr Prunktstücke an dem schönen Helden als furchtbare Waffen. Ebensoweit steht er in Körperwuchs und kriegerischem Feuer dem nackten Herkules nach, vor dessen entfesselter Wut selbst die wilden Bestien nicht Stand halten können. Pollajuolos rasende Leidenschaftlichkeit und Sodomas weiche Anmut werden hier durch ein eigenartiges Medium an einem Werke vereinigt. Gerade diese Anpassungsfähigkeit und ein nimmerrastendes Lernen und Absehen, eine Bescheidenheit, die in den eigenen Gaben das Rechte und Schöne nicht zu finden glaubte, darum bei den anderen das Wertvolle und Gute nachfühlend sucht, hat Peruzzis Jugendbildung, wenn anders unsere Untersuchung nicht irrte, gekennzeichnet.

Die Malereien des Galathee-Zimmers in der Farnesina zeigen ihn in einer entscheidenden Übergangsperiode. Die Technik, das Hand-

werksmässige war ihm geläufig, aber seine künstlerische Überzeugung hatte gerade vor kurzem in Sodomas anmutiger Kunst ein erstrebenswertes Ideal gefunden und war somit noch nicht gereift und abgeschlossen. Doch konnte er nie dieser leichgeschürzten Muse sich selbst gefangen geben. Denn ein kritischer Scharfsinn, geübt, nach den strengeren Gesetzen der Architektur zu prüfen, hielt ihn in selbst gesteckten Schranken fest. Diese gemessene, überlegte Wahl der Mittel und das Abwägen zwischen den Forderungen der Malerei und Baukunst ist seinen Figurendarstellungen nicht heilsam; seinen Menschen fehlt der Impuls, der Lebensfunken. In der Verbindung der beiden Schwesterkünste zu gemeinsamer Wirkung, wie hier an dieser Decke, übernimmt die Architektur die Führung. Ist auch alles nur gemalt, so ist doch das Rahmenwerk architektonisch gedacht. Ja, die eigentlichen Gemälde daran, die Darstellungen der himmlischen Götter, dürfen sich auch nicht frei entwickeln, wie es Sebastiano del Piombo als sein gutes Recht in Anspruch nimmt, sondern müssen sich metrischen, linearen und statischen Erwägungen fügen.

Trotzdem lässt sich aber auch so aus ihnen ein vielverzweigtes, mannigfach angeregtes Interesse und ein reicher Bildungsgang im Verein mit den früheren Werken herauslesen. In Siena gebildet und wahrscheinlich von Francesco di Giorgio angeleitet, kommt Peruzzi in die Pinturicchiosche Strömung hinein, aus der er sich allmählich wieder befreit. Dazu helfen ihm florentinische Einflüsse, eine zeitweise sehr lebhafte Bewunderung der starkbewegten und anatomisch studierten Aktfiguren Signorellis und Pollajuolos, vor allem aber neben seiner fortschreitenden Einsicht in die Baukunst seine nahen Beziehungen zu Sodoma. Als er gerade am meisten in seinem Banne steht, wird ihm der Auftrag, die Decke der Ostloggia in der Farnesina auszumalen.[55])

Sala delle colonne

Vasari erwähnt in der Vita des Peruzzi[86] bei der Aufzählung der von Baldassare in dem Palazzo Agostino Chigi ausgeführten Malereien einen Saal „*fatta in partimenti di colonne figurate in prospettiva, le quali con istrafori mostrano quella essere maggiore.* Es ist der grosse Festsaal an der Südseite der Villa im ersten Stockwerk, der „Salone“.

Der Grundriss bildet ein Parallelogramm, auf dessen südlicher Langseite die fünf Fenster auf den Hof hinausführen. An der gegenüberliegenden Wand ragt der Mantel des Kamins aus der Mauerfläche hervor. Sonst sind alle Wände glatt. Sie standen zu des Künstlers Verfügung und er hat sie bis unter die Decke mit Malereien geschmückt. Wir besitzen die Skizze,[87]) auf der er den Salone aufgenommen und seine Grössenverhältnisse vermerkt hat, offenbar in der Absicht, danach seine Dekoration zu entwerfen.

Er wählte eine Scheinarchitektur für die Wände, für die Plafonds eine Holzdecke aus 35 reich mit Ornamenten und Rosetten geschmückten Cassetten. Im Schnittpunkte der beiden Achsen prangte das wahrscheinlich plastische Wappen des Besitzers.[88])

Für den heutigen Zustand der ganzen Villa ist die Renovation zu berücksichtigen, die der Duca di Ripalda hat vornehmen lassen. Sie muss für den Salone sehr eingehend gewesen sein, obgleich der Fries nur mit Brot abgerieben sein soll.

Die der Dekoration zu Grunde liegende Idee lehnt wiederum stark an Melozzosche Gedanken an und zwar ebenfalls an die in der Kapelle del Tesoro zu Loreto zur Ausführung gekommenen.

Was Melozzo daselbst versucht hatte, bringt Peruzzi in viel grösserem Stil zur Darstellung. Es sei dahingestellt, ob er Melozzos Kapellenschmuck im Auge gehabt hat, jedenfalls gehören beide Dekorationswerke der ihnen unterstellten Fiktion nach in eine Reihe.

In der genannten Kapelle waren die Wände vom Künstler verleugnet worden und er hatte den Zuschauer drinnen durch gemalte Arkadenbogen in die Landschaft hinausblicken lassen, in der sich die heiligen Geschichten vor seinen Augen abspielten. Eine leichte Balustrade trennte nur Bühne und Zwischenraum.

Auch Peruzzi malt eine Scheinarchitektur und durchbricht die Mauerdicke. In diese ausgesparten Fenster setzt er je zwei Doppelsäulen und erweckt durch eine vorgestellte Balustrade den Schein offener Balkone. Der Gedanke wirkt gerade hier um so imposanter, weil der an und für sich schon grosse Raum dadurch noch grösser erscheint.

Im einzelnen betrachtet gestaltet sich diese Prospektmalerei zu einer reichgegliederten, offenen Halle. Jedoch ist die Fensterseite nicht erst nachträglich geschlossen worden, wie die Loggien des Erdgeschosses, sondern der Salone ist von vornherein ein geschlossener Raum gewesen.[59]) Vielleicht ist die Vermutung gestattet, dass Baldassare gerade deswegen auch ihn nach dem Beispiele der beiden erstgenannten zu einer Schein-Loggia gemacht hat, denn fasst man den Charakter des ganzen Palazzo ins Auge, so ist er mehr ein Landhaus inmitten eines Gartens, als ein in die Strassenenge und Häuserreihe eingezwängter Stadtpalast. Die spätere, noch heute gebräuchliche Benennung „Villa" trifft durchaus das Richtige. Unter solchen Umständen hatte es einen guten Sinn, sowol Loggien zu bauen, von denen aus man unmittelbar in den Garten eintreten konnte, als eine offene Scheinarchitektur zu malen, aus der das Auge die freie Aussicht auf eine Landschaft genoss, wie sie sich ähnlich in der Wirklichkeit um die Villa ausdehnen konnte.

Auf drei Seiten sind in diesem Sinne die Wände bis auf ein Fünftel ihrer Höhe durchbrochen. Dieses stehengebliebene Fünftel, ein hängender um den ganzen Raum herumführender Streifen bildet einen Fries, auf dem die Deckbalken aufliegen. Ihn zu stützen sind ausser der stehengebliebenen, pfeilerähnlichen Mauermasse die beiden in die Öffnungen eingezogenen Doppelpaare ziemlich schwerer dorischer Säulen bestimmt.

Dadurch entsteht ein Porticus, der durch die nach aussen hin angebrachte Balustrade zu einem Balkon umgestaltet ist. Von ihm aus sieht man über eine Hügelstadt, deren Dächer und Türme uns zu Füssen liegen, in die unbestimmte Ferne. Auch an der nördlichen Langseite ist die Mauer ausgespart, um daselbst einen ebensolchen Balkon anzubringen. Er wird aber durch den bereits erwähnten Kaminmantel soweit verdeckt, dass zu seinen beiden Seiten nur eine der Säulen hervorragen kann. Dafür ist diese Wand an noch zwei anderen Stellen in schmalen Streifen durchbrochen, wieder mit der Aussicht ins Freie. Die stehengebliebenen Mauerteile werden auf beiden Seiten durch Eckpilaster dorischer Ordnung flankiert und haben jede eine Tür mit Marmoreinfassung. Die Fläche oberhalb bis zum Fries ist in zwei Felder geteilt. In dem unteren ist an der Langseite eine Nische angebracht, mit wirklichen Büsten darin, die von gemalten Engeln bekränzt werden. Das obere Feld — auch an der Fensterseite fehlen sie nicht — nehmen die hingelagerten auf ihre Attribute gestützten 12 olympischen Götter ein. Auf den Balkonen ist die Mauerdicke der Wände ebenfalls dazu benutzt, um in einer von Pilastern eingefassten, halbmondförmigen abgeschlossenen Nische stehende Götter- oder allegorische Gestalten anzubringen.

Oberhalb dieser mannichfaltigen Wandgliederung zieht sich ein jonisches Doppelgebälk als Zwischenglied zu dem Friese hin. Dieser selbst enthält in 15 durch Hermen geschiedenen Feldern Darstellungen antiken mythologischen Inhalts.

Die Architekturmalerei[90]) ist perspektivisch dargestellt, berechnet auf den Standpunkt des Beschauers in der Mitte des Saales. Daraus ergiebt sich auch, dass man von den Statuen-Nischen auf dem Balkon nur je eine sieht, während die andere verdeckt bleibt und von der tiefgelegenen Landschaft nur die aufragenden Spitzen der Hügel und Gebäude über die Balkonbalustrade hinausragen.

Allein technisch betrachtet eine grandiose Leistung. Aber bei Vasari hat sie wunderbarer Weise nicht solchen Eindruck hinterlassen, wie die Decke des Galatheezimmers, während Serlio[91]) und Pietro Aretino des Lobes und der Bewunderung voll sind, ja letzterer sie für das grösste Kunstwerk der Villa erklärt.

Burkhardt stellt diese „Prospektmalerei“ an die Spitze einer neuen Entwicklungsreihe. Mit Recht. Denn der Zusammenhang mit der Kapelle in Loreto besteht nur darin, dass die Wände durchbrochen

sind. Melozzo legte neben der Architekturmalerei grosses Gewicht auf die figürlichen Darstellungen, die er in das Freie verlegt.

Peruzzi hält alles fern, was den weiträumigen Eindruck stören könnte. Gerade durch diese Abwechslung zwischen massiven Mauerwänden und der offenen Porticusanlage bekommt die Dekoration ihre Manichfaltichkeit und malerische Wirkung. Derselben Absicht dienen die Gliederung der Wandfelder, die spielenden Marmorfarben, die gegen den blauen Himmel gestellten Porphyrsäulen und das durch Mauerschlitze einfallende Licht. Bei Peruzzis einfacher Natur war ein Übertreiben dieser Wirkung ausgeschlossen. Die Anlage zeugt von dem ernsten Masshalten und dem edlen Geschmack, den dieser Künstler niemals verleugnet hat. —

Wie weit liegen Pinturicchios Dekorationen von dieser Leistung ab! Ein neues Jahrhundert ist angebrochen, das nicht mehr den heiteren Frohsinn des früheren über seine Werke ausgiesst, sondern in allem einen gehaltenen Ernst, stattliche Würde und imposanten Reichtum zu sehen wünscht. Wie sind alle Formen gewachsen, wie wenig der Schmuckglieder sind geblieben, wie ist Farbe und Fröhlichkeit herabgestimmt! Zwar befinden wir uns in einem Festraum. Aber der Stimmungsgehalt ist ein anderer. Wie der bürgerliche Geschmack der Umbrier in der Stadt Rom aristokratisches Wesen angenommen hat, so ist auch diese Fest-Dekoration vornehm, gesetzt und stolz geworden. Nicht mehr durch prahlerische Darstellung der Haupt- und Staatsaktionen aus dem Leben der Ahnen zeigt der Besitzer seinen Familienstolz, sondern durch die Weiträumigkeit der Anlage, die Kostbarkeit des Materials und durch den auf feine Kennerschaft der Antike gegründeten monumentalen Ernst der Ausstattung. — Was schon aus der Decke im Galatheezimmer zu ersehen war, wird hier unzweifelhaft bestätigt: dass Peruzzi sich immer mehr zum Architekten entwickelte. Ob er vor Rafaels Tode gebaut hat, ob ihm der Bau der Farnesina angehört, ist nicht unsere Aufgabe zu entscheiden. Das aber muss betont werden, dass Peruzzi in seinen malerischen Arbeiten sich als denkender Architekt beweist. Die Anlage dieser Saaldekoration kann von einem Maler, der nichts weiter als Figurenmalerei gelernt hat, nicht geleistet worden sein. Sie ist aus einer Phantasie hervorgegangen, die — und das wissen wir aus Peruzzis Tätigkeit bei Bramante, — architektonisch zu denken und sich auszudrücken seit langem geschult worden ist.

Auf Bramante'sche Schulung geht auch das Gefühl für Gross-

räumigkeit, der weite Wurf der Anlage und die Sparsamkeit mit Schmuckgliedern zurück. Wo sie erscheinen, wie in den Pilastern, Kapitälen und dem Gebälk, vermeiden sie starke weitausladende Profile.

Es ist aber wol Absicht gewesen, die architektonischen Zierstücke in ihrer Zahl und Bedeutung auf das durch die Konstrukion und die Wandgliederung gebotene Mass zu beschränken, weil ein ausgedehnter Bilderkreis, allerdings in eine eigne Zone zusammengedrängt, doch ziemlich anspruchsvoll seine Beachtung fordert.

Schon die leeren Mauern sind belebt. In den Nischen der Balkone stehen zwei Marmorfiguren weiblicher Allegorien, während die Bilder der zwölf olympischen Götter aus den Wandfeldern unterhalb des Doppelgebälkes herabschauen. Durch die breitgezogenen viereckigen Vertiefungen war der Künstler gezwungen, die Gestalten sich lagern zu lassen. So sitzen sie alle halbaufgerichtet feierlich, ruhig in ihrem Gehäuse mit ihren Attributen beschäftigt oder in sinnender Betrachtung. Über dem dünnen Untergewand tragen sie einen weiten Mantel, der sich in grossen Faltenmotiven um ihren Körper legt; nur Athene und die kriegerischen Götter haben ihre Waffen angetan. Trotz der ungünstigen Bedingungen sind sie vortreflich in den Raum componiert, ohne durch die sitzende Stellung an ihrer Würde und Grossheit einzubüssen. Leise überschneidet hie und da ein Helmbusch, der Halbmond auf der Stirn der Diana oder das Lockenhaar der Venus den oberen Gesimsrand; oder es fällt ein Mantelstück in leichter Schwingung über das Gebälk hinaus. Im ganzen aber ist die Strenge der Komposition auch darin gewahrt, dass weder angestrengte Bewegungsmotive, noch auffallende Überschneidungen stattfinden. Als leibhaftige Personen in körperlicher Rundung charakterisiert, wohnen sie doch als ideale Wesen den Vorgängen in diesem Festsaale bei. Ihnen fehlt vollkommen die aufgeregte geistige Spannung, um an Michelangelo'sche Deckenfiguren zu gemahnen und doch haben sie die Grenze weltferner Idealität bereits überschritten, in der die Rafaelschen Allegorien an der Decke der Camera della Seguatura gehalten sind. Sie stehen mitten zwischen ihnen. Kaum haben sie noch einen Bezug zu den Schemen an der Decke des Galatheezimmers. Kleben jene als Flachbilder auf dem goldenen Mosaik-Hintergrunde oder schweben sie im Äther auf Wolkenmassen, so schauen diese Götter in Fleisch und Blut schweraufgestützt in den Saal herab. Wie die Michelangelo'schen Propheten und Sibyllen sind sie in wuchtigen Stellungen im Innenraum auf Architekturteilen angeordnet. Von Rafael

rührt Körperbildung und geistiges Wesen her, das weit entfernt von leidenschaftlicher Erregung nur stilles Dasein ausdrückt. So haben wir eine neue Darstellung idealer Wesen. Sie geben sich menschlich, sie schweben nicht in Wolkenferne, sondern finden sich mit den Sterblichen unter einem Dache zusammen; aber ihre Formen überschreiten das Mass sterblicher Bildung und ihre Ruhe macht sie unnahbar.

Ihre kunstgeschichtliche Stellung haben wir ihnen offenbar nach der ersten Enthüllung der Sixtinischen Decke anzuweisen. Auch geht ihnen die Schule von Athen voraus. Denn die Statue der Athene in der rechten Nische auf jenem Fresko ist das Vorbild dieser Gottheiten. Ein Vergleich mit der gleichnamigen ebenso stattlich gewachsenen Göttin in dem Salone führt uns dieselbe Gewandung, die weitärmelige Tunica mit dem breiten Gürtel unter der Brust, sogar dieselbe Schildform vor Augen. Schliesslich ist das ganze Nischenmotiv zur Belebung der Mauerdicke an den Balkonen die deutliche Entwicklung dieser Wanddekoration, die zum erstenmale an dem wahrscheinlich von Bramante herrührenden oder von ihm beeinflussten Hallenbau der Schule von Athen erscheint. Dass sie Peruzzi, Bramantes Schüler, aufnimmt, kann uns nicht Wunder nehmen. Ist auch der Anschluss an diese vorbildlichen Muster ziemlich eng, so erkennt man in den Figuren wieder ganz seine Eigenart. Sie haben die langgestreckten Körperproportionen, die wir fast überall an seinen Arbeiten feststellen können. Obgleich die Göttergestalten in den Wandfeldern unter dem Gebälk kauern und lagern, so geben sie sich doch durch die Übereinstimmung der Gesichtstypen und der Gesamtbehandlung als Werke desselben Künstlers, der die Balkonnischen gemalt, ganz unzweifelhaft zu erkennen.

Zum wirksamsten Schmuckstück des Salone war jedoch der Fries bestimmt, der sich unterhalb der Decke über die Wände hinzieht. Er stellt Erzählungen aus ovidischen und griechischen Dichtungen dar. Für die Dekoration ist die Wahl des Stoffes und die Ausdehnung der den Schilderungen gewährten Fläche von Wichtigkeit. Wie mussten sich mythologische Scenen noch in den Borgiagemächern und an der Libreriadecke unter den heiligen Geschichten oder historischen Bildern gleichsam verstecken. Im Galatheezimmer beanspruchen sie zum erstenmale die gesamte Dekorationsfläche, aber auch da noch unter dem Drucke eines architektonischen Gerüstes an ihrer Entfaltung gehemmt. Hier besitzen sie eine Region, in der sie ohne Konkurrenz ganz für sich wirken können. Sie stehen innerhalb der Architektur an der Stelle,

die in der griechisch-römischen Baukunst dem plastischen Friese zugewiesen wurde. Wir sind also deswegen und in anbetracht der nach antikem Geschmack konstruierten Wanddekoration berechtigt, diese Darstellungen als Fries aufzufassen und ihn nach den ihm eigenen Kompositionsgesetzen zu messen. Aber schon ganz äusserliche Merkzeichen sagen uns, dass der Maler sich diesem naheliegenden Ansinnen bewusst entzieht. Er gliedert den zusammenhängenden Wandstreifen durch Hermen, die als Karyatiden dem Kranzgesims dienen, in einzelne Compartimente. Da die Hermen als Zwischenglieder viel zu schwer sind, um eine fortlaufende, in sich geschlossene Ringkomposition zu gestatten, funktionieren sie im Verein mit Gebälk und Kranzgesims als Bilderrahmen und isolieren jede Fläche derart, dass sie als selbständiges Gemälde ausgenutzt werden kann. Der Fries wird so zu einer Bilderreihe, der nicht einmal ein sachlicher Zusammenhang innewohnt.

Man würde ferner irren, wenn man in diesen Darstellungen etwas von dem antiken Reliefstil suchen wollte. Sie haben so wenig mit dem Wesen einer Frieskomposition zu tun, dass sie die erste Forderung eines neutralen oder flachen Hintergrundes ausser acht lassen, im Gegenteil, wenn auch immer mässig, die Tiefenausdehnung anstreben. Die Hineinziehung der landschaftlichen Scenerie und die Benutzung derselben zur Erhöhung der Stimmung bringt sogar Kompositionselemente hinein, die in den Figurenreihen strenger Friesdarstellungen nicht zu finden sind. An solche Vorbilder dürfen wir also nicht denken und uns durch den Namen und die architektonische Funktion dieses „Frieses" nicht in der Beurteilung dieser rein malerischen Schöpfung beirren lassen.

Es sind Erzählungen aus der antiken Heldensage und erotischen Poesie.[92])

Was nun die Anordnung der Figuren im Einzelbilde anbelangt, so besteht meist die centrale Disposition. Nur an einigen Bildern, wie beim Bacchuszuge, beim Wettlauf des Pelops, beim Aufsteigen von Helios' Sonnenwagen, wo durch den Stoff eine fortlaufende Bewegung gegeben ist, wird sie verlassen. Zuweilen ist sie sehr streng, so dass die methodische Anordnung in allen Einzelheiten sich nachfühlen lässt. Auf der Huldigung vor Venus und der Arionscene kommen alle Meerbewohner gerade in der Richtung der Radien auf die Hauptperson zu, die im Mittelpunkt der Bildfläche sich befindet. Oder es wird die Aufmerksamkeit der peripherisch aufgestellten Gruppen auf das Centrum hingelenkt. Kurz, überall geschlossene Komposition. —

Auch die Einzelfigur zeugt in Faltenwurf und wirksamer Pose von einer geläufigen Sicherheit. Jede einzelne, selbst wenn sie zurücktritt, bewahrt doch den gehaltenen Adel der Erscheinung. Jede ist von einem abwägenden Geschmack an ihren Platz gestellt. Die Absicht, die Bildfläche gleichmässig zu beleben und die Hauptvorgänge in begleitenden Nebenfiguren zu variieren oder illustrieren, klingt deutlich durch. Deshalb gelingen die epischen Schilderungen am besten, wie die Erzählung von Venus und Adonis, die Huldigung, die ihr die Bewohner des Meeres darbringen oder der Aufstieg des Sonnengottes an dem nächtigen Firmamente. Im Bacchuszuge taucht sogar jene Figur in neuer Gestalt auf, an der sich zuerst die Freude des Quattrocento an schöner Bewegung und flatternder Gewandung Genüge tat. Doch ist aus der Korbträgerin eine tanzende Bacchantin geworden, die mit zurückgewendetem Kopfe die Cymbeln schlägt.

Rafael ist das angestrebte, aber nicht erreichte Ideal für diese Gestalten. Diesen Menschen fehlt das Blut in den Adern. Hoch aufgerichtet steht die Rafaelische Galathee in ihrem Muschelwagen, lauter Drang und Sehnsucht, ein herrliches Weib. In züchtiger Verschämtheit sitzt in unserem Fries die Venus auf dem breiten Rücken eines ungestümen Centauren, eine schmächtige Figur, nicht göttlicher und herrlicher als all' die Nymphen und Nereiden, die sie umringen. Wie umfasst dagegen der Seecentaur auf dem Galatheebilde das nackte Meerweib, mit welch' festem Griff und wildem Feuer. Lahm und leidenschaftslos ist der junge Bacchus hier, der die Ariadne raubt. Cephalus, der sich über den entseelten in schöner Pose hingesunkenen Leib seiner Geliebten stürzen will, kennt nur ein unwahres Pathos.

Kommt so das innere Leben nur zu halbem, undramatischen Ausdruck, so sind auch die Körperformen in der Entwicklung stecken geblieben. Man gedenkt immer wieder Rafaels herrlicher Göttergestalten bei diesen verkümmerten, kränkelnden Nachkommen. Die Gruppe der Horen, die das Gespann des Sonnengottes umfliegt, verträgt nicht einmal den Vergleich mit den Engeln in der Disputa. Sind diese auch noch peruginesk in der Gewandung, so haben sie doch volle Glieder, lebensfrische, vielleicht für so ideale Wesen allzu kräftige und menschliche Formen. In unserem Friese sind dieselben Geschöpfe matter, in den Armen schmächtiger, im Körper gedehnter geworden. Eine allgemeine verschleifende, die Schroffheiten oder Ausbrüche der Eigenart unterdrückende Tendenz macht sich auf diesem Friese Schritt für Schritt

bemerkbar. Der Künstler strebt einem Idealtypus nach, der aus Rafaelischer Anschauung entstanden die Regelmässigkeit antiker Formen in gar zu schematischer Klassicität darstellt. Daher begegnet uns so häufig der weibliche Kopf, — ein schmales Oval mit schlichter Haartracht, regelmässige Züge und ein griechisches Profil — in offenbarer Anlehnung an antike Büsten. Daher auch die charakterlose Körperbildung, die weder die Grenze zu weiblicher Üppigkeit noch zu männlicher Muskelstärke überschreiten darf. Diese Menschen haben alle eine typische Gleichartigkeit, vor allem in ihrem gemessenen Wesen und ihrem hohen Wuchs. Alle agieren, wie auf der Bühne. Daher auch die Selbstbeschränkung im Gestus, selbst wo der Schmerz und die Lust mit elementarer Kraft hervorbrechen sollte.

Ungleich origineller ist der Autor dieser Fresken in der Darstellung des Landschaftlichen, das auf keinem Bilde fehlt. Ja, die Landschaft spielt eine gewichtigere Rolle, als ihr bisher in irgend einem Cyclus gegönnt worden war.

Nicht dass ein ausgesprochen landschaftliches Gefühl dem Künstler eigen wäre. Das kennt erst eine viel spätere Zeit. Aber doch wird manchmal durch die Landschaft die Stimmung zu einem Grade erhoben, der durch die figürliche Darstellung allein nicht erreicht worden wäre. Es ist indess nur Scenerie, Coulisse.

Adonis, der Jäger, ist im Walde von dem Eber überfallen und tötlich verwundet worden. Auf dem grünen Rasen im Schatten der Bäume liegt seine Leiche verlassen, während die wilde Bestie dem Dickicht zutrottet, aus dem sie hervorgebrochen. Dahinter, von der Sonne hell beschienen, öffnet sich ein zweiter Plan, der von Bäumen, Gesträuch und Gestrüpp abgeschlossen wird. Im Vordergrunde pflücken Nymphen Blätter und heilkräftige Wurzeln vom Boden, um der Herrin durch deren wundertätiges Blut der üppige Rosenbusch seine Farbe wechselte, zu helfen. Die Szene spielt mitten im Walde, von dem wir einen Ausschnitt sehen. Vorn stehen vor hohen Sträuchern und grossen Rosenblüten die nackten Baumstämme unmittelbar am Bildrande, sodass die Wipfel unsichtbar bleiben und nur ihr Schatten auf dem Rasen spielt. Gerade dieser Einblick in ein Waldinneres giebt den intimen landschaftlichen Charakter, der bei der Fernsicht in eine Peruginosche Panorama-Perspektive nicht aufkommen kann. Der Stoff forderte wol zu landschaftlicher Szenerie auf, aber doch bleibt es das Verdienst des Künstlers, den Versuch dazu gewagt zu haben, um so

mehr, als er in den wesentlich zeichnerisch-plastischen Idealen der Kunst Rafaels und Michelangelos eine Anregung dazu nicht finden konnte.

Diese immerhin neue Ausstattung seiner Schildereien hat bei ihm Princip. Jedes der Bilder hat eine im Charakter des Stoffes erfundene Landschaft: bald einen weidenbestandenen Uferrand eines Baches, einen Hügelabhang mit niedrigem Gesträuch, in denen Nymphen und Pane ihr Wesen treiben, oder eine weite, kahle Fläche, auf der Deukalion und Pyrrha nach der Sintflut verlassen stehen, oder den Platz vor dem Palaste, auf dem das Rennen des Pelops stattfindet u. s. w. Da der Vordergrund dabei gewöhnlich eine eingehendere Behandlung erfährt, so setzt sich im Beschauer sofort die Vorstellung eines bestimmten Platzes um so energischer fest. Dazu dient auch die einheitliche Beleuchtung, wo sie vorkommt. Alles Licht geht z. B. von der Flammenaureole am Haupt des Helios aus. Die Nacht am Himmel und über der Erde muss ihnen weichen, seine Stralen fallen über die Rücken des stürmischen Viergespanns und der geflügelten Schaar, die es umringen. Den greisen Chronos aber, der auf Krücken gestützt dem Sonnengott im Rücken steht, trifft das Licht von vorne, so dass der weisse Bart gespenstisch ihm das Haupt umflattert und der Schattenriss sich auf seinem Flügelpaar abzeichnet. Ein Gefühl für malerische Stimmung bricht zaghaft, aber doch bewusst durch und hat sogar dichterischen Anflug. Wie ist die Mondnacht geschildert, die den Schläfer Endymion umfängt! Im matten Scheine der unvollkommenen Scheibe treten nur undeutlich die Körper der Schlafumfangenen aus dem Dunkel hervor, aber es genügt, um den müden Hirten draussen im Felde neben der eingehürdeten Herde hingesunken zu sehen. Die Schilderung wird episch ausgeführt.[93]) Die feurigen Rosse vor Auroras Wagen, die zahlreichen Nereiden auf den Rücken der rauhen Tritonen und die bärtigen Meergreise, die Hofdamen der Sterope und die zärtlichen Dienerinnen der Venus — alles ist mit ausmalender Behaglichkeit erzählt, um das Bild zu bereichern und den Märchenton der antiken Fabulierer nachzuahmen.

Der Eindruck wäre auch heute noch unmittelbarer, wenn die Farbe des Freskos nicht so stark gelitten hätte. Allerdings scheint sie niemals satt und kräftig gewesen zu sein, sondern kühl und matt gehalten. Eine Reserve, die wir auch in der Formengebung beobachteten, hat ebenso die Farbe und schliesslich das ganze Fresko um seine beste Wirkung gebracht. Der Maler scheint den letzten Schritt auf jedem Wege zu

scheuen. Feinsinnige Regungen allenthalben, eine lyrische Erzählungsgabe, mehr Geschmack, als Kraft in der Art Figuren zu stellen und zu bewegen, originelle Anfänge zu landschaftlicher Stimmung — aber alle diese Eigenschaften in der Befangenheit einer mehr nachempfindenden, als selbstschaffenden Künstlernatur.

Und wer ist dieser Künstler? Die Überlieferung nennt ihn nicht. Sollte es nicht derselbe sein, der nach Vasaris Zeugnis die Architekturmalerei dieses Saales übernommen und ausgeführt hatte?

Peruzzi, den wir oben in den Malereien der Galathee-Decke kennen gelernt haben, scheint es nicht sein zu können. Formensprache, Raumanschauung und künstlerische Ausdrucksweise sind in beiden Werken nicht dieselben. Oder wir müssten Peruzzis Entwicklung aus bezeugten Werken nachprüfen. Liesse sich etwa eine analoge Wandlung in seiner leichtbeweglichen und anschmiegenden Art feststellen?

Ein Zeitraum von nicht weniger als 6—7 Jahren liegt zwischen der Galathee-Decke und der nächsten gesicherten Arbeit Baldassares, den Fresken in der Altarnische der Ponzettikapelle und im Chor von S. Maria della Pace. Und es sind die Jahre 1510—17, wol die inhaltsschwersten der ganzen neueren Kunst. Ihnen leuchtete die Sonne Rafaels und Michelangelos.

Die Nische, in welcher der Altar der Familie Ponzetti aufgeschlagen ist, wölbt sich im flachen Halbrund. Über dem Tisch hat ein Fresko Platz gefunden, auf dem der knieende Stifter der thronenden Madonna und dem Bambino von der heiligen Brigitta [94]) empfohlen wird, während Katharina von Alexandrien ruhig daneben steht.

Die Madonna sitzt auf einem nicht genau sichtbaren Thron, zu dem einige Stufen hinanführen. Sie hält das Kind mit beiden Händen umfangen, stützt es unter dem linken Ärmchen und lässt es auf ihrem eigenen hochgestellten, linken Beine stehen. Die beiden Köpfe schmiegen sich aneinander, während sie zu dem aufschauenden, apostolischen Kämmerer herunterblicken. Der rafaelische Gesichtstypus der Madonna beweist ebenso, wie die zuerst bei der Madonna von Fuligno erscheinende Hochstellung des Beines einen Zusammenhang mit dem Urbinaten. Mehr aber als solche Äusserlichkeiten, spricht die ganze Haltung des Bildes dafür, dass Baldassare in Rafaels Fahrwasser schwimmt. Die Figuren sind zwar näher aneinander gerückt, als auf irgend einem von des Meisters Hochbildern. Dadurch erwächst jedoch der Vorteil, dass die Köpfe der Heiligen sich nahe zu einander neigen und zu einer sanften pyramidalen Gruppe vereinigen können, in welcher der geistige

Gehalt des Bildes intensiv zusammengehalten wird, erklärt und motiviert durch den anbetenden Stifter darunter. Alles Beiwerk wird dadurch verdrängt: die wenigen Personen in ihrer einfachen und edlen Gewandung füllen die Fläche derart, dass nur die Pilasterkapitäle und die Thronstufen ganz leise den Raum andeuten. Die Gruppe ist plastisch gedacht und bezeichnet dadurch, wie durch die strenge Zeichnung die künstlerischen Grundsätze der Rafael-Michelangeloschen Sphäre, aus der sie hervorgegangen. Die Stimmung wirkt lediglich durch die edle Pose, den beseelten Gestus und mimischen Ausdruck, während mit dem wolgefälligen Fluss der Umrisslinien und dem Schwung der Gewandung das Auge im Genuss erhalten wird. Es ist, als ob der Künstler in sich und dem Beschauer nur das Liniengefühl wirksam glaubte, und Farbensinn und Freude am ausmalenden Schmuck nicht kenne. Er ringt nach dem prägnantesten Ausdruck für alles das, was er an Rafael zu bewundern hatte: die holdselige Anmut, die seelische Klarheit und die weihevolle Andacht. Wie wir allein für die Madonnengruppe eine ganze Anzahl von Skizzen besitzen, in der die gegenseitige Stellung immer wieder von einem neuen Gesichtspunkt aufgefasst wird, so spricht auch jede Einzelfigur dafür, dass er sich in ihr Studium versenkt hat, jedoch nicht mit der Absicht, das Charakteristische, sondern das Schöne zu finden. Keine Gestalt verrät das mehr als die heilige Katharina. In der Haltung gleichgiltig steht sie da als schöne Frau gleich Rafaels Magdalena. Wie sie zum Vorgang gar keinen Bezug hat, so ist sie unentbehrlich als Kompositionselement. Und je mehr sie dem aktuellen Interesse sich entzieht, desto stärker drängt sie sich als Objekt auf. Alles ist an ihr studiert, als sollte sie in Gewandung, Stellung und körperlicher Schönheit der Weisheit letzter Schluss sein. Man fühlt die Anstrengung, die es ihm kostete, es den schöpferischen Meistern nachzutun, darin, dass er überall ein Zuviel gibt. Die Figuren sind übergross, die Würde ist allzu unbeweglich, der klassische Gesichtstypus zu regelmässig, die Innigkeit überschwänglich, das holde Lächeln süsslich. Aber der Adel, der sein höchstes Ziel ist, gleicht alles aus und macht dieses Fresko dennoch zu einer einheitlichen Schöpfung von eigenartig vornehmer Wirkung.

Dass es ihm aber nicht immer glückt, die Meister in ihrem Wesen zu erfassen, sondern dass er auch Formen und Figuren von ihnen wie gebräuchliche Formeln übernimmt, das sagen uns die kleinen Bilder in der Wölbung.

In drei Reihen übereinander hat er neun Schilderungen des Alten und

Neuen Testaments angebracht. Die Schaffung der Eva ist eine Verbindung von Michelangeloschen Motiven. Adam liegt wie in der Parallelscene an der Sixtinischen Decke, nackt hingestreckt, das eine Bein aufgestellt, aber nicht im Zustande des Erwachens, sondern des tiefsten Schlafes.

Bei Michelangelo fliegt Gottvater an ihm vorüber; nur in einem Augenblick flüchtigster Berührung springt der belebende Funke in den regungslosen Menschenkörper. Hier derselbe durch die Luft fliegende Schöpfer, aber in der Richtung auf Eva zu; er fasst sie bei der Hand und richtet die noch halb in sich zusammengesunkene Gestalt auf. Der Einfluss der Sixtina ist überzeugend. Ebenso in der Scene, in der Judith dem Holofernes das Haupt vom Rumpfe trennt oder im Kampfe Goliaths und Davids. Nur geringe Abweichungen, die manchmal die Michelangelosche Figur im Gegensinne geben, bestehen zwischen den beiden Darstellungen.

Doch bei dem sehr erschwerten Studium dieser nachgedunkelten und ungünstig beleuchteten kleinen Scenen ist es ratsam, sich an das grosse Fresko des Tempelgangs der jungen Maria im Chor derselben Kirche zu halten.

Die Scene spielt auf einer ganz bestimmten, räumlich nicht sehr ausgedehnten Bühne. Es ist der offene Platz vor dem Tempel. Eine grosse Freitreppe führt zu ihm hinauf, ein zweiter Absatz dagegen, rechtwinklig gegen den ersten gestellt, unmittelbar zu der säulengeschmückten Vorhalle. Die Rückseite nimmt eine antike jonische Tempelfront ein, auf deren Giebel in ungeheuren Dimensionen Moses und zwei Engel angebracht sind. Zur Linken beginnt eine Strassenflucht, deren erster Palast ein grosser Steinbau mit Säulenfaçade ist. Zur Rechten sieht man neben dem Obelisken in landschaftliche Ferne; daneben einen Rundbau mit terrassenartig abgestuften Stockwerken. Der Tempel auf der Rechten wird durch den Bildrand derart abgeschnitten, dass nur die Säulen der Vorhalle übrigbleiben.

Hier und auf der Treppe davor spielt sich der eigentliche Vorgang, dem das Bild gewidmet ist, als kleine Nebenscene ab. Der Hohepriester empfängt das heilige Kind, das mit inbrünstiger Gebärde die hohen Stufen hinaufgeeilt ist. Allerlei Volk steht staunend herum; ein junger Bursch, der nur ein dünnes Beinkleid trägt, ist sogar von aussen heraufgeklettert, und um nicht auszugleiten, hält er sich an dem Säulenschaft und beugt sich weit vorn über, begierig noch einen Blick zu erhaschen.

Der Vorderplan des Bildes ist aber von lauter Personen eingenommen, die das Schauspiel gar nicht beachten. Nur die junge Frau auf der Mitte der grossen Freitreppe schaut mit einem wehmütigem Blicke dem Wunderkinde nach. Wer sonst den Platz passiert, kehrt sich nicht um dasselbe. Das Mädchen ganz links hat sogar ganz andere Gedanken; den Arm keck in die Hüften gestützt, wirft sie mit zurückgewendetem Kopfe über die Schultern einen herausfordernden Blick unter die Leute. Vor ihr hockt ein nackter Bettler und erregt durch seine verkrümmte und elende Gestalt das Mitleid eines vornehmen Bürgersmannes, der eben unter dem roten, stattlichen Mantel eine Münze hervorgezogen hat, um sie dem Armen zu reichen. Eine junge Frau, die uns den Rücken zukehrt, beobachtet die Scene, als sie eben die Stufen hinansteigt und ihr Kleid mit der einen Hand bis über die entblössten Waden hebt, um nicht beim Gehen behindert zu werden. Mit der Hand macht sie eine unverständliche Bewegung, die kaum der Alten neben ihr gelten kann. Auf den Stufen hat sich auch ein bärtiger, greiser Mann niedergelassen und liest ganz vertieft in einem aufgeschlagenen Buche ohne Furcht vor dem Pferde neben ihm, das mit dem Maule ihn leicht erreichen könnte. Allerdings dreht es den Kopf herum wie sein abgesessener Reiter, der aus dem Bilde heraussehend an seinem glatten Wamse etwas zu nesteln hat. Beim Wege zum Tempelplatz begegnet neben der Reitergruppe ein junger Mann einer hübschen Mutter mit ihrem Säugling auf den Armen. Beide scheinen sich zu gefallen; denn im Weitergehen wenden sie sich noch einmal um und erwidern ihren Blick.

Doch sind noch weit mehr Leute auf der Strasse, allein oder im Gespräch mit anderen begriffen, sogar ein türkischer Reitersmann lässt sich im Hintergrunde sehen. —

Es ist nicht schwer zu beobachten, dass der Alte, der in seinem Buche auf der Treppenstufe liest, dem Diogenes in der Schule von Athen nachgebildet, dass der junge Bursch, der sich an den Säulenschaft klammert, aus der Vertreibung Heliodors entnommen ist, dass alle anderen Figuren und Gruppen mehr oder weniger starke Anklänge an Rafaelische Figuren aufweisen. Die Abhängigkeit von dem Urbinaten liegt klar auf der Hand.

Aber es sei hier auf die erstaunlich reiche Ausstattung im genrehaft-epischen Sinne hingewiesen, die zwar auch den Rafaelischen Fresken, wenn auch nicht so stark eigen ist. Baldassare hat eine Strassenscene geschildert mit allen Einzelheiten und Zufälligkeiten, wie sie im Leben stattfinden.

Der eigentliche Vorgang, der dem Bilde den Namen gibt, ist in den Hintergrund gerückt. Im Burgbrand, in der Vertreibung Heliodors und wenn man will, in der Disputa, in der Schule von Athen geschieht das Gleiche. Der Vorderplan wird reich mit Gruppen und Figuren belebt. Genrehafte Züge finden da ihren Platz: der junge Aeneas schleppt seinen greisen Vater aus dem brennenden Hause, eine junge Frau aus dem Volke erschrickt entsetzt vor dem aus den Lüften herniedersausenden Engel, die andächtige Gemeinde in der Messe zu Bolsena und anderes mehr. Nach demselben Recept arbeitet hier Peruzzi. Aber er überbietet den Meister wieder mit einem granum „Zuviel". Die Beziehung auf das Centrum, die Rafael noch stets beibehält, gibt er auf und verschiebt den Schwerpunkt ganz auf die Seite nahe an den Bildrand, so dass die Scene mit der kleinen Maria fast garnicht zur Geltung kommt. Das Zufällige der Begegnungen ist ihm so wichtig, dass er die Personen und Gruppen zusammen- oder nebeneinander stellt, ohne grössere Partien zusammenzufassen. Er erzählt etwas breit und allzu ausführlich und schweift von seinem Thema vollständig ab. So weit geht Rafael nie und selbst im Burgbrande führt der Linienzwang der Komposion auf den geistigen Centralpunkt, auf den Papst, der durch seinen Segensspruch den Brand löscht. Beide Meister behandeln die Einzelfigur als ein Kunstwerk für sich. Es scheint sich in der Rafaelschule eine Ateliervorschrift ausgebildet zu haben, auch Nebenpersonen und Statisten wie eine plastische Aufgabe aufzufassen und ihnen durch bedeutsame Stellung und malerischen Faltenwurf Alleinwert zu geben. Schon in der Schule von Athen begegnen uns solche Beispiele, während im Burgbrande eigentlich jede Figur des Vorplatzes aus dem Bilde herausgenommen und für sich bewundert werden könnte. Die Figuren in der Transfiguration sind darin die höchste Leistung. Bei Peruzzi wäre es die Katharine von Alexandrien. Auch ist unser Fresko mit solchen Zugstücken geschmückt. Vasari erwähnt den Bettler, den Almosenspender und den Reitknecht.[95]) Der sitzende Alte und die anderen Figuren sind aber auch mit derselben Absicht gestellt und nach dem Modell hingezeichnet.

Dass Rafael es ist, der Peruzzi in seinen Bann getan, scheint klar. Er ahmt ihn nach in Einzelzügen, in seinen Kunstlehren wie in der Formensprache. Diese Gefolgschaft hat aber seine Eigenart verkümmert, so sehr, dass selbst in diesen beiden zeitlich sehr nahe stehenden Fresken, nur die allgemeinste Verwandtschaft besteht, die in einer Neigung zu überlangen Proportionen und in einer klassischen Gesichtsbildung

zu suchen wäre. Die heilge Katharina und die junge Mutter in der rechten Ecke sind Belege dafür. Wichtiger ist uns seine künstlerische Gesinnung, sein Temperament. Er hat unleugbar ein grosses Gefallen an epischer Ausschmückung seiner Stoffe. Das Fresko des Tempelganges hat diesen Zug aufgedeckt; er hat sich auch in dem kleinen Fresko der Anbetung der Könige in der Wölbung der Poncettikapelle lebhaft ausgesprochen, wo das Gefolge der Könige mit der ausführlichsten Genauigkeit geschildert wird. Auch die Sintflut daselbst ist ein wichtiger Beleg.

Eine seiner wertvollsten Eigenschaften aber wird durch nichts besser charakterisiert, als dadurch, dass er nirgends sich völlig seinen bewunderten Vorbildern in die Arme wirft. Begeht er auch hie und da ein wirkliches Plagiat, so war das, wie in allen wahrhaft produktiven Zeiten, kein Fehl. Seine Selbständigkeit wahrt er sich weniger in einer originellen Formensprache, als in dem Adel seines Geschmackes, der seinen Werken eine vornehme Haltung gibt und sie dadurch vorteilhaft vor vielen anderen der Schule auszeichnet. —

Ist es nun möglich, dass dieser Künstler den Fries im Salone der Farnesina gemalt hat?

Dass Fries und Götterdarstellungen daselbst von einer Hand herrühren, braucht keines Nachweises. Es ist evident.

Aber es schlingt sich auch manches Band von den Farnesina-Fresken zu denen in S. Maria della Pace, so zusammenhanglos auch alle Werke Peruzzis dazustehen scheinen.

An dem Sockel des Terassenrundbaues auf dem Tempelgang Marias ist als Wanddekoration ein Nischenpaar zwischen Pilastern angewendet. In denselben, ebenfalls von schmalen Pilastern eingefasst und halbrund gewölbt sind die Marmorfiguren weiblicher Allegorien aufgestellt. Obgleich die Dimensionen dieser Figuren und der ganzen Dekoration nur sehr klein sind, lassen sie sich doch als genaue Wiederholung der Statuennischen in der Mauerdicke des Balkons im Salone wiedererkennen. Die untere Statue am Turmbau ist, wie die Figur an der Westseite des Salone eine Nachbildung im Gegensinne, so dass das rechte Bein dort Spielbein, hier Standbein ist. Alle für Peruzzi sonst charakteristischen Eigenschaften, wie die gestreckte Bildung des Körpers von der Brust abwärts, der Gesichtstypus und die einfache Gewandbehandlung sind an dieser Figur im Salone vereinigt. Das Motiv ist zwar schon vor ihm benutzt worden, in der Schule von Athen an der grossen Halle.

An der Stirnseite wie in dem Schiff derselben ist die Wand zwischen je zwei Pilastern mit einer dieser Statuennischen geschmückt, die sich in jeder Beziehung als Vorbild der unsrigen im Salone kennzeichnen. Kapitälbildung und Massverhältnisse der schwach profilierten Pilaster sprechen ebenso für Bramante, wie es natürlich ist, dass sein Schüler von ihm die Formen übernimmt. Andrerseits ist die Statue der Athene das offenbare Vorbild für die Göttergestalten im Peruzzi-Saal. Man vergleiche nur die gleichnamigen Göttinnen an beiden Werken und beobachte das florähnliche Gefältel des Gewandes, den Helm und die ins Malerische übertragene Auffassung der antiken Statuen, um sich davon zu überzeugen, dass die Salonefiguren denen Rafaels folgen und nicht vorausgehen.

Wir müssen also die Malerei des Salone nach der Schule von Athen und vor 1516 ansetzen, wo der Tempelgang frühestens entstanden sein kann. Vor diesem Termin, weil hier das Motiv schon gepaart, also wieder weiter entwickelt erscheint.

In der der Rafaelischen ähnlichen Körperbildung der Figuren am Friese und im Tempelgange finden wir ein durchschlagendes Beweismittel. Die Gruppe der wehklagenden Frauen in der Sintflut wäre daraufhin mit der jungen Mutter rechts zu konfrontieren. Oder man vergleiche die cymbelschlagende Bacchantin mit dem jungen Mädchen, das hinter dem Bettler in derselben Kopfhaltung und Bewegungsrichtung erscheint. Gerade in den Proportionnen der Figuren ist Peruzzi noch am leichtesten zu bestimmen. Deshalb war auch die Taufe der Guilio Romano genannten „Venus" in Villa Borghese auf ihn sehr glücklich.[96]) Sie findet ihr Gegenstück in der Nymphe zu äusserst links in der Huldigungsscene auf der Nordseite des Frieses. Auch die spröde, farblose Behandlung des Fleisches wie der Gewandung ist allen Arbeiten Baldassares gemein. Gerade darin ist er das rechte Kind der Zeit. Nur bei Sodoma hätte er im Kolorit mehr lernen können; doch sammelte er seine Kraft, um zeichnerisch das zu leisten, was er an Rafael und Michelangelo am meisten bewunderte: die edle Haltung, den Fluss der Gewandung und den Umriss der Gruppen. Der Salone-Fries, wie die Fresken in S. Maria della Pace begegnen sich auch in diesem Mangel.

Der von ihm mit grosser Vorliebe ausgebildete Gesichtstypus der Katharina von Alexandrien fehlt ebensowenig. Die Königin Sterope, die klagende Frau in der deukalischen Flut, die Bacchantin neben Silen und mehrere andere Frauen weisen ihn unverkennbar auf.

Auch werden wir uns nach der Analyse der Strassenbilder auf dem Tempelgange nicht mehr über den lyrisch-epischen Ton in den Szenen des Frieses wundern, wo er allerdings ungleich stärker und reiner zum Ausdruck gekommen ist.

Man könnte an der landschaftlichen Staffage Anstoss nehmen, umsomehr als sie mit Peruzzis strenger architektonisch-zeichnerischer Denkungsart schwer vereinbar ist. Aber sie steht doch nicht vereinzelt in der Rafael-Schule da. In den Fresken der Vaticanischen Loggien nimmt sie ebenfalls einen breiten Raum ein. Scenen und Gruppen von grosser Verwandtschaft erscheinen hier wie dort.

Wir dürfen daher überzeugt sein, dass wie die Decke des Galatheezimmers im architektonischen und figürlichen Teil ganz seine Arbeit ist, auch die Dekoration des Salone ein einheitliches von ihm allein stammendes Werk sei.[97])

Es bleibt die Frage übrig, wann haben wir das letztere anzusetzen.

Es ist klar, dass diese Malereien nicht mit der Galathee-Decke entstanden sein können. Dort noch Pinturicchio-Sodomascher Einfluss, die Befangenheit der Anschauung, wie sie um 1510 natürlich erscheinen muss — hier die Grossräumigkeit der Anlage und die Rafaelische Gefolgschaft. Die Fresken von 1510 sagen uns, dass Peruzzi Rafael noch nicht kannte, der Salone ist seines Geistes voll.

Wir haben schon mehrfach Anlass gehabt, den Fries den Darstellungen von 1516 zu nähern. Das müssen wir noch aus einem anderen Grunde.

Die Teppichbilder an der Heliodorsdecke mit Scenen aus dem alten Bunde sind Peruzzi auf Grund von Vergleichung gewisser Handzeichnungen zugewiesen worden.[98]) Trotz fremder Züge zeigen sie noch so stark Rafaels eigene Hand, dass wir gezwungen sind, von ihm Vorlagen oder Nachbesserungen der vollendeten Arbeit anzunehmen. Zu erwägen wäre unter diesem Gesichtspunkt das Alter Peruzzis, der bereits das 30. Lebensjahr überschritten hatte und nun plötzlich unter der Leitung des jungen Urbinaten arbeiten musste. Doch sind wir über dergleichen Abhängigkeits- und Schülerverhältnisse sowenig orientiert, dass wir daraus allein keinen Gegengrund machen können. Wir haben sogar viel mehr Gründe für seine Autorschaft.

Diese bestehen in derselben Mischung Rafaelisch-Michelangelescker Elemente, wie sie in den Fresken in S. Maria della Pace zur Erscheinung kommen. Ein genauerer Vergleich der Bildchen in der Ponzettikapelle ge-

rade mit diesen Teppichbildern ergibt die merkwürdigsten Aufschlüsse. Gottvater, nach dem Vorbild der Sixtinischen Decke, ist in beiden Cyclen gleich behandelt, aber nicht im Vorbeifliegen dargestellt, wie es Michelangelo mit wesentlicher Erhöhung des wuchtigen Eindrucks geschehen lässt, sondern in der Bewegung auf den Menschen zu. Das Opfer Abrahams in der Ponzetti-Kapelle hat eine Änderung im Gegensinne erfahren, stimmt aber sonst in der Haltung überein. Ebenso die zeltartige Dekoration des Hintergrundes auf dem Bilde, wo der Herr dem Noah erscheint, mit der Judithscene.

Andrerseits lassen sich noch genaue stilistische und formelle Beziehungen zwischen den Teppichbildern der Heliodorsdecke und dem Fries im Salone nachweisen. Die Figur des schlafenden Noah und die der ermordeten Prokris sind in der Anordnung des Gewandes über den hingelagerten Leib und dem Lasten des willenlosen Körpers so gleich empfunden, dass zum mindesten ein gleiches Vorbild angenommen werden muss. Noch entscheidender ist die Bildung der Engel auf dem Jakobstraum und der Erscheinung des Herrn im feurigen Busche. Sie gehören nicht zu Rafaels eigenen Gestalten; sie sind dafür zu schlank und zart, ihren Kleidern fehlt das Peruginosche Gefältel, das noch die Engel in der Disputa haben. Sie schliessen sich eng den Horen im Friese Peruzzis an.

Das Heliodorszimmer muss noch unter dem Pontifikate Julius II., also im Winter 1512 auf 1313 begonnen worden sein und zwar wird man aus technischen Gründen die Decke zuerst in Angriff genommen haben. Wir sind aber gezwungen, eine zweimalige Arbeit Peruzzis an ihr anzunehmen, zuerst im Herbst 1508 auf 1509. Dann 1512 und zwar unter der Leitung Rafaels. Er muss mit ihm — obgleich wir darüber keine schriftlichen Nachrichten haben — Freundschaft gepflogen haben. Sonst hätte Rafael wol kaum in der Vertreibung Heliodors sein Bild in der Gestalt des vorderen Sesselträgers verewigt, noch wäre die tiefe künstlerische Umwandlung, die der ältere Peruzzi noch als 30jähriger Mann durch Rafael erfahren hat, zu erklären. Den Beginn dieses Verkehrs haben wir wol bald nach 1510 anzunehmen.

Wäre demnach Rafaels Einfluss in den Friesdarstellungen bewiesen und ebenso die Urheberschaft Peruzzis, so ist es undenkbar, dass er unmittelbar hintereinander in einem Zimmer nach Sodoma, im anderen nach Rafael gemalt hat.

Das ist aber der Sinn, den die Auslegung der Verse Palladios erfährt. [99])

Die Schilderungen des lateinischen Poeten sind überhaupt sehr allgemein und scheinen mehr durch seinen lateinischen Wortschatz als durch die künstlerische Wertschätzung der Werke bestimmt worden zu sein. Jedenfalls „hat er bei der Beschreibung des oberen Stockwerks nichts weniger als eine Aufzählung sämtlicher Malereien beabsichtigt". Um so weniger Grund besteht zu der Annahme, dass der Fries schon im Jahre 1511 beendet war. Es wäre eine kunsthistorische Unmöglichkeit. Auch lässt sich annehmen, dass das leicht sprudelnde Wissen des gelehrten Palladio ebenso stark beim Anblick der antiken Darstellungen des Frieses gereizt worden wäre, als bei dem der Galatheedeke, an der ihn ja auch nur der stoffliche Inhalt interessiert. War der Salone wirklich schon angelegt, dann ist die blasse und verschwommene Ausdrucksweise für die Beschreibung der Architekturmalerei ein Beweis, dass Palladio nicht mit künstlerischem Auge, sondern mit dem Interesse des gelehrten Altertumsfreundes durch die herrlichen Säle gegangen ist.

Können wir zwar auch die Anlage der Wanddekoration bis in das Jahr 1511 hinausschieben — bei dem langen Verkehr mit Bramante wäre diese Architektur auch zu jener Zeit schon erklärlich — dann müssen wir den Fries notwendig später ansetzen. Aus dem Verschweigen dieser Darstellungen bei Blosio, sowie aus stilistischen Gründen geht hervor, dass sie erst nach 1511 denkbar sind; sogar erst nach der Heliodorsdecke. Auch wird ja noch zwischen 1514 und 1517 von Rafael und seinen Schülern eifrig an der inneren Ausschmückung der Villa gearbeitet.

Wir gehen daher mit der Datierung zwischen 1513 und 1516 wol nicht irre. Darüber hinaus können wir nicht gehen. Denn die Figuren der Fresken in S. Maria della Pace haben doch eine Neigung zu härterer Zeichnung und zu jener Füllung der Bildfläche, wie sie in seinen späteren Arbeiten, namentlich dem Carton mit der „Anbetung der Könige" in der National-Gallery zu London immer mehr Gewohnheit wird.[100]) —

Überblicken wir den Anteil, den Peruzzi an der Ausschmückung dieser Villa hat, so behaupten sich innerhalb der Farnesinadekorationen seine Arbeiten zum Teil neben denen Rafaels und Sodomas. In seiner Lebensgeschichte aber bezeichnen sie auf malerischem Gebiete seine umfangreichsten und bedeutendsten Leistungen.

Auf zwei Entwicklungsstufen lernen wir ihn kennen, die nur durch wenige Jahre von einander geschieden sind. Aber diese Jahre sind von ungeheurem Inhalt. Die rapide Kunstentwicklung dieser Zeit schüttete über die Welt eine Fülle von künstlerischen Offenbarungen aus, wie sie

die Geschichte nur selten erlebt hat. Wer mit Rafael und Michelangelo wetteiferte, musste von dem Fluge ihres Genies gelähmt, überwältigt sein. In der Tat beugt sich alles vor den Beiden. Um so mehr muss jede ernste Arbeit, zumal wenn sie noch eigene Überzeugung verrät, in diesen Tagen anerkannt werden.

Die Galatheedecke zeigt uns Peruzzi am Schluss seiner Jugendentwicklung. Es ist das Werk, das in der letzten Stunde gereift war, ehe Rafael ihn in seine Bahnen zog. Der Salone gibt Zeugnis von dieser Wandlung und Klärung, die in ihm vorgegangen war. Keines seiner Werke hat den Eindruck der Mühsamkeit, der sonst allen anhaftet, so abgestreift, wie diese Dekoration. Man glaubt den Schwung und das innere Glück während der Arbeit nachzufühlen. Es steht am Ausgangspunkt einer neuen Entwicklungsreihe der Architekturmalerei und der Dekorationskunst.

Der architektonische Sinn, der in Peruzzi Natur tief begründet gewesen sein muss, gewann in Übereinstimmung mit der ganzen Zeitströmung immer mehr Macht über seine Anschauungen und sein Schaffen.[101]) Die Nachwelt bewundert ihn fast nur als Architekten. Aber trotzdem hat er als echter Renaissancenmeister auch in der Malerei seinen Mann gestanden. Die Besteller verlangten Ungeheures von ihren Künstlern, und es wurde von Rafael und Michelangelo fast spielend geleistet. Man muss in der Tat unter den übrigen Künstlern an einen Wettstreit denken. Denn gerade Peruzzis Arbeiten reden lebendig von den Anstrengungen, die es ihnen kostete, mit den beiden riesigen Flügelleuten gleichen Schritt zu halten. In dem kurzen Zeitraume von zehn Jahren drang eine neue Welt auf sie ein. Darum kann man es einem Manne wie Peruzzi nicht hoch genug anrechnen, dass er sich sein Bestes nicht verkümmern liess, den Adel seiner Gesinnung. Er steht dadurch weit über allen anderen Zeitgenossen der grossen römischen Kunstentwicklung. Selbst in seinem letzten Fresko in Siena, so verworren uns der Geschmack erscheinen mag, müssen wir diesen Charakterzug anerkennen, wenn wir dagegen Beccafumis Verkommenheit bedenken. Vasari rühmt Peruzzis Bescheidenheit und beschauliche Seelenruhe. Damit gibt er uns auch den Schlüssel zu der künstlerischen Persönlichkeit dieses Mannes.

Mit einem reichen Wissen und Können ausgestattet, war er doch nicht originell genug, um selbständig sich auszusprechen. Es war keine Zeit für stille, in sich gekehrte Naturen. Und wie stets in der Kunst, war besonders in jener glänzenden Epoche das Loos bitter für die Grössen zweiten Ranges.

Anhang

Das Skizzenbuch Baldassare Peruzzis

Die Communalbibliothek zu Siena bewahrt unter dem Namen des „Taccuino di Baldassare Peruzzi" einen Band mit Zeichnungen Peruzzis. Obgleich er wiederholt citiert worden ist, hat er doch noch nicht eine kunstgeschichtliche Würdigung erfahren. Er ist durch den ersten Bibliothekar der obengenannten Bibliothek Giuseppi Ciaccheri in Rom im Jahre 1780 erworben worden.[102])

Er besteht aus 60 Blättern, muss aber ursprünglich mehr enthalten haben, wie aus der zweiten von Ciaccheri herrührenden Paginierung ersichtlich ist. Dieser Mann bezeichnet sich auch als Besitzer des Bandes durch die auf der ersten Seite eigenhändig eingetragene Bemerkung: *fu di me G. Ciaccheri, Fogl. sessanta.*

Es taucht natürlich sofort die Frage auf, ob diese Blätter ursprünglich zu diesem Bande zusammengehört haben, oder ob sie erst der Erwerber des 18. Jahrhunderts oder ein früherer so hat binden lassen.

Das Papier, — ein starkes Handpapier — ist durchgängig dasselbe; auch sind alle Blätter mit Ausnahme von fünf gleich geschnitten,[103]) jedoch nicht alle mit Wasserzeichen versehen.

Es lässt sich auch feststellen, dass die Zeichnungen in ein Heft und nicht auf lose Blätter gemacht worden sind; denn abgesehen davon, dass die einzelnen Skizzen in der Grösse sich den Seiten anpassen, hat der Künstler, wenn er einmal über zwei Seiten hinweggezeichnet

hat, an der Bruchstelle wegen des Kniffes seine Feder auf der einen absetzen und erst auf der anderen ansetzen müssen.[104]) Namentlich auf der Skizze für den Reiter auf dem Seepferde ist diese Beobachtung genau zu machen.

Anders verhält es sich jedoch mit der über zwei Seiten hinwegreichenden, perspektivischen, mit dem Lineal gezeichneten Skizze 43b und 44a. Hier scheint es mir klar, dass der Bogen noch nicht gekniffen und gebunden war, als er benutzt wurde, da die Linealstriche über die Bruchstelle hinweggehen. Da diese beiden Blätter zu den obenerwähnten, kurzgeschnittenen gehören, haben wir schon einen zweiten Grund zu der Annahme, dass sie erst später diesem Hefte beigebunden wórden sind. Wir werden nachher noch einen dritten hinzuzufügen haben.

Was die Tinte oder Tusche anlangt, so lässt sich daraus kein Beweis für die Zusammengehörigkeit sämmtlicher Skizzen ableiten. Wir haben wol Zeichnungen, bei denen ein und dieselbe Tinte benutzt worden ist, aber es sind immer nur einzelne Gruppen, die über das ganze Heft verstreut sind.

Noch viel weniger kann die stilistische Übereinstimmung zur Behauptung herangezogen werden, dass wir es hier mit einer zusammengehörigen, von einer Hand stammenden Skizzensammlung zu tun haben. Auf den ersten Blick scheint es sogar, dass hier mehr Autoren zu suchen sind, als es in der Tat der Fall ist.

Die Untersuchung, ob wir hier nur einen oder mehrere Künstler vor uns haben, muss zusammengeführt mit der, ob wirklich Peruzzi der Zeichner aller oder nur eines Teils der Skizzen ist.

Der erste, der sich mit dieser Frage beschäftigt hat, ist der Abate Luigi de Angelis gewesen, der als Amtsnachfolger G. Ciaccheris zu Anfang unseres Jahrhunderts gewirkt hat. Das Ergebnis seiner Untersuchung hat er uns auf der ersten Seite des Heftes überliefert, wo er jedem, der diesen Band „durchliest“ oder „sieht“, sowol den Beweis der Echtheit dieses Schatzes bringt, als ihn auch aufmerksam macht auf die Baldassare Peruzzi nicht angehörigen Zeichnungen.

Seine Hauptstütze ist die auf Seite 35a befindliche Widmung:

fu di me Baldassare pucio el donai a Messer Jacapo Melighino e a M. Pierantonio Salimbeni.

Wahrscheinlich verdanken wir es diesen Zeilen, dass die Sammlung überhaupt bis auf unsere Tage gekommen ist. Jedenfalls hat sie dem

Erwerber und dem Abate de Angelis genügt als Beweismittel, obgleich letzterer noch auf „Peruzzis Art zu zeichnen“ sich beruft, also wol stilvergleichende Untersuchungen angestellt hat. Als Vergleichungsmaterial hat ihm wahrscheinlich die reiche Sammlung von Architekturentwürfen in den Uffizien gedient.

Man könnte aber die besagte Widmung bezweifeln und sie als Täuschung erklären. Im Schriftcharakter ist sie mit keiner der uns bekannten Namensunterschriften Peruzzis identisch. Auch bleibt es wunderbar, dass sie auf einer beliebigen Seite in der Mitte des Heftes zu finden ist und auf einem Blatte, das weder durch Schönheit der Zeichnung noch durch ein irgendwie ersichtliches besonderes Interesse ausgezeichnet ist. Ja, der feierliche Testamentston kontrastiert direkt mit dem schmucklosen, einfachen Erbstück.

Nun finden sich aber unter diesen Skizzen unbezweifelte und bereits anerkannte und angezogene Entwürfe[105]) f. S. Peter in Rom und S. Domenico in Siena in grösserer Anzahl.[106]) Ausserdem — was noch nicht erkannt worden ist — eine Reihe von Skizzen für das Hadrians-Denkmal in Rom in der Kirche S. Maria dell' Anima, das urkundlich nach Peruzzischen Entwürfen von einem sienesischen Bildhauer Michelangelo ausgeführt worden ist.[107]) Am 29. Juli 1529 lässt sich nämlich Peruzzi vom Kardinal Pietro di Tortosa, genannt Hinkwoirt, 9 Goldgulden als Rest des Lohnes auszahlen, den er ihm für das bestellte Werk noch schuldete. Für letzteres haben wir nun auf Blatt 22a mehr als fünf Skizzen, in denen die Stellung des Sarkophages zu den Charyatiden und flankierenden Säulen mehrfach variiert ist. Die Grundidee und die Elemente: Relief, Säulen, Sarkophag und Charyatiden bleiben immer dieselben. Aber die Zusammenstellung der Komponenten wird auf verschiedene Weise versucht. Ein der wirklichen Ausführung entsprechender Entwurf ist nicht vorhanden.

Noch ein anderes Blatt 23b muss Zweifel an dieser Sammlung zerstreuen.

In ziemlich kleinen Dimensionen zeigt es die flüchtige Skizze zu einer Wandaltarnische. Der Halbcylinder unter der Halbkuppel ist in drei Felder geteilt, in deren mittlerem zwischen Pilastern die Umrisse einer Madonnengruppe erkennbar sind. Ein Gesimse trennt davon den oberen Teil, der als Halbkuppel behandelt in drei Reihen übereinander cassettenartige Felder zur Aufnahme von bildlichen Darstellungen enthält. Es ist der Entwurf zur Ponzettikapelle in S. Maria della Pace

in Rom, übereinstimmend in der Gliederung und nur abweichend in dem oberen Teil. Laut Inschrift hat Peruzzi diese Kapelle im Jahre 1517 vollendet.

Damit hätten wir eine Anzahl unzweifelhafter Skizzen und ein genügendes Vergleichungsmaterial zur Bestimmung der übrigen Zeichnungen. Aber vorläufig nur soweit sie architektonische Entwürfe sind.

Für die figürlichen Skizzen bedarf es noch des durchschlagenden Beweises, da die Identificierung architektonischer und figürlicher Zeichnungen lediglich nach Stileigenheiten ein sehr schwieriges und leicht zu beanstandendes Experiment bleibt.

Der Beweis wird uns durch Vergleichung zweier handschriftlicher Notizen ermöglicht. Die eine befindet sich auf dem Blatte 32a unter dem Durchschnitt einer Kuppelkirche mit Langhaus und lautet:

> *perche io ho fatti due disegni ad instantia della V^sta^ Magnificenta della capella da farsi per quella in la chiesa di San Domenicho e manchami la resoluzione.*

Diese Bemerkung weist auf Peruzzis Arbeiten für S. Domenico in Siena hin, die sich durch eine lange Zeit hinstreckten und zu keinem befriedigenden Abschluss führten. Sie steht unter einer unzweifelhaften Architekturskizze Peruzzis.

Der Schriftcharakter dieser Notiz ist nun evident identisch mit dem auf Seite 20a unter der zugehörigen Skizze einer Altartafel, darstellend zwei weibliche Figuren in aufflatternden, aufgebauschten Gewändern zu Seiten einer nur mit Lederschurz bekleideten Gestalt, die auf einem Thron sitzend in der Linken einen Stab hält und mit der Rechten zu segnen scheint. Darunter steht bemerkt: *a termine in uno nicchio in chapo della galleria.* — Die gleiche Tinte und die flüchtige, etwas schwungvolle Art die Striche auszuziehen, lassen sich in Zeichnung und Handschrift beobachten und beweisen, dass sie von einer Person stammen.

Damit haben wir ein erstes, fast urkundlich zu benennendes Blatt mit Figurenzeichnungen von der Hand Baldassare Peruzzis erlangt und zugleich ein Vergleichungsmittel zur Bestimmung der übrigen Skizzen.

Gerade dieses Blatt ist uns aber wichtig, weil es die Berührungspunkte zweier scheinbar sich widersprechenden und von zwei Händen stammenden Gruppen von Handzeichnungen auf sich vereinigt.

Die eine ist nur mit der Feder gezeichnet in Sepiatusche oder in einer durch chemische Veränderung hellbraun gewordenen Tinte.

Die andere hat auch mit der Feder umrissene Contouren; diese sind aber auf den malerischen Eindruck hin an den beschatteten Stellen mit dem Pinsel in Neutraltinte oder Sepiatusche übergangen. Hingegen ist beiden gemeinsam die auch in architektonischen Skizzen bemerkbare Art Peruzzis, mit flüchtiger, aber sicherer Hand seine Gedanken nur in wesentlichen Zügen auf das Papier hinzuwerfen. Bei solcher Gewöhnung stellen sich schnell gewisse Abbreviaturen und Manieren ein. So werden die flatternden Gewandzipfel und die fliegenden Haare durch ganz bestimmte, ringelartige Linien und Striche angegeben: längs der Falten oder der Körpercontouren fährt die Hand immer nachbessernd und ändernd zu wiederholten Malen hin, am Kopf kehrt häufig eine besonders charakteristische Linie wieder, die den Schädel gerade vom Scheitel zur Stirn spaltet; Hände und Füsse sind nur durch unbestimmte Formen angedeutet. Allerdings begegnen wir auch Blättern, auf denen die Linien mit gewisser Überlegung und Wolgefallen an dem ununterbrochenen Schwunge ausgezogen sind. Jedoch sind sie in der Minderzahl.

Unser Blatt 19b, 20a hat nun für beide Gruppen ein bezeichnendes Beispiel. Die in einen oben halbrund abgeschlossenen Rahmen komponierten drei Figuren repräsentieren die Gruppe der reinen Federzeichnungen. Daneben auf 19b links oben Christus auf dem Ölberge, im Gebete knieend, als Beispiel der mit dem Pinsel übergangenen Skizzen Man denke sich nun diesen Farbenauftrag hinweg und betrachte unsere Christusfigur nur als Federzeichnung so erkennt man dieselbe Hand, die nebenan die mit handschriftlicher Bemerkung als Peruzzis Eigentum beurkundete *a termine* entworfen hat.

Von diesem und dem Widmungsblatte aus kann man nun weitergehen und findet über das ganze Heft Skizzen verschiedener Gruppen, die vielleicht verschiedenen, durch Jahre getrennten Zeitperioden angehören, zerstreut. Dass nämlich unser Band während mindestens sieben Jahren unserem Meister als Skizzenbuch gedient hat, geht daraus hervor, dass der Entwurf zur Ponzettikapelle auf das Jahr 1517, der für das Hadrians-Denkmal auf 1524 weist. Durch die Forschungen Geymüllers [108]) kommen wir aber sogar zu dem Resultate, dass Peruzzi bereits 1505 und 1506 seine architektonischen Versuche für S. Peter hier hinein gezeichnet hat. Das wären die Blätter 28a [109]), 37a [110]) und wahrscheinlich 36b [111]). Den Grundriss für S. Peter, Seite 31b [112]) datiert Geymüller sogar „aus den Jahren 1503 und Anfang 1504".

Somit hätte dieses Buch Peruzzi während seiner langen römischen

Arbeiten vom Jahre 1503, kurz nachdem er in Rom als eingewanderter, namenloser Gehilfe eines Piero d'Andrea da Volterra angekommen, bis mindestens 1524 gedient, wo sein Ruhm schon auf der Höhe stand, er zu den ersten Architekten seiner Zeit gerechnet zu werden begann.

Es war ein rechtes Notizbuch: auf seinen Wanderungen in Rom und Umgegend skizziert er antike und neuere Denkmäler, die ihn interessieren, Ideen und Versuche, die ihm durch den Kopf gehen, werden hier zuerst zu Papier gebracht, vielleicht hat auch manche Mussestunde diese Blätter bereichert[113]).

Das, was uns an Skizzen am meisten interessiert, einen Gedanken in verschiedenen Entwicklungsstufen entstehen zu sehen, finden wir auch hier. Noch einmal sei auf die Blätter für das Hadrians-Denkmal hingewiesen. Dann aber auf Blatt 13a mit den Variationen des Madonnenthemas, die Mutter mit dem Kinde auf dem Arme. In acht verschiedenen Stellungen ist die Gruppe, in ganzer und Halbfigur aufgenommen. Die naive Kinder- und die göttliche Erlösernatur streiten in diesem, geistreichen, sicheren und wirklich improvisierten Skizzen um den Vorrang. Es folgen eine Aufnahme der Reiterfigur Marc-Aurels schräg vom Rücken gesehen, die *cavalli* vor dem Qurinalspalaste, ein prächtiger aufrechtstehender Apostel Paulus mit dem blanken Schwerte über dem linken Arme, Tierstudien, sehr sauber und mit viel Beobachtung gegeben, dazwischen wieder Szenen aus den Römerkriegen, — aber in den untersetzten Proportionen, die wir aus den Fresken in Palazzo Pollini kennen, — Entwürfe für einen Plafond in strenger perspektivischer Untensicht,[114]) ausserordentlich viel Bauaufnahmen und Studien für Kuppelräume, zuweilen mythologische Szenen und Geschichten des neuen Testaments, wie Christus auf dem Ölberge. Der Stoff ist also ziemlich umfangreich und ergänzt unseren Begriff von der ausgedehnten und vielseitigen Arbeitsweise des Rafaelischen Künstlerkreises, dem Peruzzi auf der Höhe seines Schaffens nach seiner künstlerischen Überzeugung angehörte. Für ausgeführte Gemälde und Fresken finden wir allerdings keine Skizzen, wenn wir nicht etwa die Madonnenskizzen in die Vorarbeiten für die Ponzetti-Kapelle einreihen wollen, wofür allerdings in der Übereinstimmung derselben mit dem grossen Fresko Anhalt genug vorhanden wäre, natürlich von den beiden weiblichen Heiligenfiguren und dem Stifter daneben abgesehen.

Die Editoren des Vasari-Sansoni haben allerdings darauf aufmerksam gemacht,[115]) dass sich in unserem Skizzenbuche die ersten Ideen

zur Sibylle in Fontegiusta zu Siena befänden und haben damit ohne Zweifel die Skizzen einer Frauengestalt gemeint,[116]) die in ein phantastisches Kostüm gekleidet den rechten Arm ebenso zu einer Art weissagender Gebärde erhebt, wie es die Sibylle auf dem bekannten Fresko tut. Sie sind aber damit im Irrtum. Diese Zeichnungen hat Peruzzi nicht gemacht.

Es gehört nicht viel Kritik dazu, neben seiner sicheren Meisterhand eine zweite schülerhafte, ängstiich tastende und ungeübte zu erkennen, deren Eifer diese Blätter mit einer Art Randglossen versehen hat. Durch zwei äussere Merkmale kann man sie leicht herausfinden. Einmal sind diese Versuche in einer dunkleren, fast schwarzen Tinte gemacht. Dann sind sie sämtlich durchgepaust. An jeder einzelnen Zeichnung sind die eingedrückten Striche des trockenen Stiftes sichtbar, wenn man sie etwas gegen das Licht hält. Diese Spuren von Pausen lassen sich zwar auch an echten Peruzzi-Zeichnungen bemerken. So ist z. B. der Plan von S. Peter aus dem Jahre 1503 auch durchgezeichnet worden, wahrscheinlich von einem modernen Künstler oder Forscher. Aber diese Gruppe von Skizzen ist nicht von einem Späteren durchgepaust worden — ihre stümperhafte Ausführung hätte wol niemanden zu dieser Mühe verlockt — sondern der Zeichner selbst hat dies Mittel benutzt, um sich Skizzen nach irgend welchen Originalen in dieses Heft zu übertragen. Man kann sich davon leicht überzeugen. Keine einzige Skizze, die nicht unter den schwarzen Federstrichen noch diese zuweilen schwer erkenntlichen Nebenlinien aufzuweisen hätte. Nun sind aber diese Nebenlinien oder Pausenstriche ungleich sicherer und verstandener als die der nachfahrenden Hand. Unwiderleglich ist diese Beobachtung gerade an einer der besagten Sibyllengestalten zu machen, die in der Tat an die Peruzzische Freskenfigur erinnert. Die Federskizze ist auffallend verzeichnet, missgestaltet, unproportional; der Oberschenkel namentlich viel zu lang. Die Pause aber giebt die richtigen Proportionen an, das Knie wol 1 cm. über dem der Zeichnung. Der Zeichner hat also hier die durchgepausten Striche nicht erkannt und sich von seinem eigenen Unvermögen leiten lassen, das übrigens schon durch die anderen Skizzen genugsam bekundet ist. Diese bewegen sich in einem ganz bestimmten Ideenkreis und wiederholen dieselben Gegenstände: römische Waffen und Kriegsschiffe, ähnlich der der navicella auf dem Cölius in Rom, ornamentale Tiermasken, phantastisch aufgeputzte Figuren, ägyptische Sphinxe und Götterstatuen, ja wirkliche Hieroglyphen und orientalische Inschriften.

Besonders auffallend ist aber eine Zeichnung, darstellend einen Elefanten als Träger eines Obelisken. Man wird sofort an das von Bernini um das Jahr 1665 aufgestellte Denkmal vor S. Maria sopra Minerva zu Rom erinnert, das denselben Vorwurf hat. Man könnte sich darnach der Meinung zuneigen, dass der Autor dieser archäologischen Randglossen dem 17. oder 18. Jahrhundert angehört, der den freien Platz auf den Peruzzischen Blättern zu diesen ungelenken Zeichenübungen benutzt hat. Die Freude an gelehrtem Wesen, die aus diesen archäologischen Skizzen sich bekundet, spricht für einen Mann, der mehr wissenschaftlich, als künstlerisch gebildet war.

Daneben ist noch ein dritter Autor zu erkennen: Antonmaria di Paolo Lari, detto il Tozzo. Der Name ergiebt sich aus einem Vergleiche der auf Seite 43a u. b, 44a u. b und 45a befindlichen architektonischen Skizzen mit dem unter dem Namen Tozzos in der sienesischen Communalbibliothek aufbewahrten Skizzenbuche. Die häufige Verwendung des Lineals, die kleineren Ziffern und der Schriftcharakter ergeben den Beweis. Dieser Tozzo gehörte zum Schülerkreise Peruzzis und es ist leicht möglich, dass er genauere Ausarbeitungen und Ausmessungen für den Meister nach seiner Angabe unternahm. Vielleicht gehören ihm auch die Entwürfe zu Wandfüllungen auf Blatt 20a.

Hierzu kommt noch eine letzte Gruppe; Köpfe und Aktstudien in rotem Bister und Bleistift. Man kann hiebei schwerlich an Peruzzi denken, da die Gesichtstypen einen viel moderneren, wenigstens in den uns von Baldassare überkommenen Werken unbekannten Charakter tragen.

Schon aus den bisherigen Ausführungen erhellt, dass das Skizzenbuch durch mehrere Hände gegangen ist. Es wäre demnach eine schier unmögliche Aufgabe, für jeden neu auftauchenden Künstler oder Stümper, der sich auf diesen Blättern versucht hat, einen Namen beizubringen. Genug, dass es uns gelingen kann, unter ihnen den Anteil des grössten Meisters, dessen Namen das Skizzenbuch auch mit Recht trägt, nachzuweisen und herauszuschälen. Ist die Schönheit der einzelnen Zeichnungen auch nicht mit denen anderer Meister zu vergleichen, können wir kaum für eine oder zwei die darnach ausgeführten Werke — abgesehen von den architektonischen Skizzen — bezeichnen, so bleibt diesen Blättern doch stets ihr Wert gesichert, als Urkunde für die rastlose Gedankenarbeit eines denkenden, geistreichen Künstlers, der sich nicht mit der ersten besten Lösung einer Aufgabe beruhigte, sondern viele Wege versuchte, ehe er zum Werk schritt.

Ausserdem bereichern sie unsere Anschauung von Peruzzis Charakter und seinem erstaunlichen, vielseitigen Gedankenreichtum in der willkommensten Weise. Studien und Kopien nach antiken Denkmälern stehen neben einem Blatt mit acht Variationen des Madonnenthemas, Christus auf dem Ölberge mit den schlafenden Aposteln folgt Entwürfen zu römischen Kampf- und Triumphszenen und die liebevollsten Tierstudien wechseln mit den zahlreichen Skizzen zu dem grössten Problem des ganzen Jahrhunderts: der Peterskirche.



Anmerkungen

[1]) vgl. H. von Geymüller. Raffaelo Sanzio studiato come architetto. Milano 1884.

[2]) vgl, Vasari. Ed. Milanesi IV, S. 592: Baldassare fece amicizia strettissima con Agostino Chigi sanese, perchè sifaceva sanese. —

[3]) Tatsächlich ist Rafael nur zur Ausführung der „Galathee" gekommen. Man wird aber zur Annahme gezwungen, dass er auch die übrigen Wandfelder in Auftrag hatte. Auch Förster. Farnesina-Studien. Rostock. 1880 vermutet, (S. 47) dass figürliche Darstellungen für sie in Aussicht genommen waren, statt der jetzt vorhandenen Landschaften eines viel späteren Künstlers. —

[4]) Cugnoni. Arch. della Soc. Romana. (1880) vol. III. pag. 209 ff.

[5]) vgl. Geymüller. a. a. O. S. 37.

[6]) R. Förster, a. a. O. S. 17 bezieht die Stelle in der Vorrede Palladios, die davon redet, dass das im Gedichte Beschriebene in Wirklichkeit noch nicht völlig fertiggestellt gewesen sei, dem Wortlaute gemäss mit Recht hauptsächlich auf die Anlagen im Garten.

[7]) Der ursprünglich als Loggia geplante Raum ist nachträglich durch Vermauerung der Arkaden zu einem Zimmer umgestaltet worden.

[8]) Zwei für das Studium der Decke wenig geeignete Aufnahme dieses Zimmers bei Ad. Braun Dornach i Elsass. (In der Farnesina-Folge.) Bei Gruner: Italian Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy, during the 15. and 16. centuries. London 1854. S. 17 ein Umrissstück.

[9]) vgl. Schmarsow, Aug. Melozzo da Forli. Stuttgart 1886.

[10]) Es ist nur eine Szene vollendet worden: der Einzug in Jerusalem.

[11]) Erst um 1494 treten sie auf. Vgl. Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen II (1881) S. 131. Schmarsow. Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance. —

[12]) Schmarsow. Melozzo. S. 229 ff.

[13]) Rob. Vischer. Signorelli. Leipzig 1879. S. 285.

[14]) Als Grundlage für die folgende Darstellung diente: Schmarsow. Pinturicchio in Rom. Stuttgart 1882. Besonders für alle Arbeiten Pinturicchios. Ferner Schmarsow. Melozzo; das Kapitel: le stanze di Raffaello. S. 229 ff.

[15]) Schmarsow. Pinturicchio in Rom. S. 37. Ebenda eine ausführliche Beschreibung der schwer zugänglichen Räume.

[16]) Schmarsow. Pinturicchio S. 82 n. Preuss. Jhrb. 1881. Januar. Bd. III L. I. p. 55. Anm.

[17]) vgl. den Entwurf Michelangelos zur Decke der Sixtinischen Kapelle. Heinrich Wölfflin. Jhrb. d. Preuss. Kstsammlg. XIII. (1892.) S. 188. Die Beziehungslosigkeit dieser Throne wird noch deutlicher durch den Vergleich mit Michelangelos Entwurf. Dieser stellt die — übrigens viel massiver gebildeten — Throne an den vertikalen Teil der Decke, in die zu den Wänden überleitenden Felder zwischen je zwei Gewölbezwickel. Hier „bauen sie sich auf", organisch zusammenhängend mit dem ganzen Deckensystem.

18) Wickhoff. Jhrbch. d. Kgl. Preuss. Knstsmmlgn. Bd. XIV. (1893) S. 50.

19) vgl. Schmarsow. Melozzo. S. 245.

20) Erst allmählich ist Michelangelo zu dieser Disposition gekommen. Der erste Entwurf zeigt höchst charakteristische Zusammenhänge mit der üblichen Deckendekoration. Peruzzi bleibt doch mit seinen Wurzeln in der Tradition stecken. Michelangelo aber bricht mit der alten Feldereinteilung, um für die Historienbilder grosse Flächen zu gewinnen. Innerhalb der Historienbilder lässt sich dann auch ein Fortschritt feststellen. In der Sündflut noch ein optischer Widerspruch. Erst in dem letzten Bilde, der Erschaffung des Lichtes, sind die im Luftraume schwebenden Figuren perspektivisch gegeben. Sobald einmal die Decke durchbrochen und der Himmel sichtbar wird, müssen die Figuren schwebend und perspektivisch verkürzt gegeben werden.

21) Förster. Farnesina-Studien. a. a. O. S. 15.

22) Geymüller. Les projets primitifs pour la cathédrale de S. Pierre. Paris 1875. S. 207.

23) Vasari. IV. S. 592.

24) In dem Skizzenbuche zu Siena befinden sich mehrere Studien nach antiken Baugliedern.

25) Klarheit in die Erkenntnisse dieser Darstellungen haben erst die philologischen Untersuchungen von R. Förster, Farnesina-Studien, gebracht. Ich übernehme seine Resultate.

26) vgl. Wölfflein. Renaissance und Barock. München 1888.

27) Crowe und Cavalcaselle. Geschichte der Italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe von M. Jordan. Leipzig 1871. IV. S. 403. Die Kapelle ist eine Stiftung des Kardinal Carvajal. —

28) Schmarsow. Pinturicchio. S. 81 und Geymüller. Les projets primitifs u. s. w.

29) vgl die Tafeln bei Gruner: La cupola della Capella Chigi a Roma. Roma 1833.

30) Cr. & Cav. IV. S. 408 u. Morelli-Lermolieff. Die Gallerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Lpzg. 1890. S. 171.

31) R. Förster. a. a. O. S. 44. Anm. 117.

32) Cr. & Cav. IV. 408 nehmen sie für eine Victoria.

33) Vasari. IV. 593.

34) R. Förster. a. a. O. S. 40.

35) Perseus hat das Haupt der Medusa noch nicht abgeschlagen. Trotzdem ist aber schon die Fama da, die erst aus dem Blute der Medusa entstehen soll.

36) R. Förster. a. a. O. S. 44.

37) Cr. & Cav. a. a. O. IV. 590. Anm. 3.

38) Cr. & Car. a. a. O. IV. S. 288. 290.

39) Cr. & Cav. a. a. O. IV. S. 295. 62.

40) Die Arbeiten dieses Pietro von Volterra hat Schmarsow. Pint. S. 59 im Vatikan in der Torre Borgia nachgewiesen.

41) Crowe & Cav. a. a. O. IV. 403. 36. Morelli (Gall. Borgh. S. 170) glaubt, die Wandgemälde seien wahrscheinlich nach Entwürfen Pinturicchios ausgeführt. — Der segnende Gott Vater in der Kap. rechts über dem Altar ist jetzt ebenfalls mit Tuch überspannt.

42) Erste Kapelle rechts.

43) R. Vischer. a. a. O. 1499—1506.

44) Frizzoni Arte Italiana del Rinascimento. Milano 1891. S. 193 erwähnt einige Federskizzen zu diesen Sibyllen, die sich in der Sammlung Malcom in London befinden. Er sieht darin Sodomas Einfluss. Morelli. Gall. Borgh. u. s. w. S. 171 schreibt sie Sodoma selbst zu.

45) Lionardesk. Cr. & Cav. a. a. O. IV. 402.

46) Cr. & Cav. a. a. O. IV. 403. 37. Alle übrigen Malereien dieser Kirche im Pinturicchioschen Charakter erscheinen mir völlig minderwertiges Schulgut. —

47) Vasari. a. a. O. IV. 590.

48) Pini. La scrittura italiana artistica. II 21 u. R. Redtenbacher, in Dohme. Kunst u. Künstler II. I. 8.

49) Crow. & Cav. IV. 402. Sehr viel Gewicht auf den Einfluss Sodomas legen auch Frizzoni u. Morelli.

50) Die sehr interessanten Fresken gehen leider ihrem Untergange entgegen.

51) Da ein Katalog der Akademie zu Siena noch nicht vorhanden ist, empfiehlt es sich, nach dem *Catalogo Generale delle Riproduzioni fotografiche* von Cav. P. Lombardi 1892 zu citiren. No. 837. 838. 839 840.

52) Lombardi 841.
53) Lombardi 835.
54) In der Sammlung der Uffizien.
55) Crow. & Cav. IV. 73 n. Catalogo d. R. Galleria degli Uffizi 1891. No. 1304.
56) Diese Tafel (Lombardi 751) ist bisher nicht genügend gewürdigt worden. Der obere Teil und die Predellen von Matteo di Giovanni. Vgl. darüber: Guida Artistica della città e contorni di Siena. Lazzeri. 1883. S. 151, der die Haupttafel allerdings fälschlich dem Signorelli zuweist. —
57) Dollmayr. Ztschrft. f. bild. Kst. 1890. N. Folge 1. S, 292 vermutet in der Zeichnung des Apostel Paulus im Skizzenbuch zu Siena einen ersten Entwurf zu dem in S. Croce in Gerusalemme. —
57a) Crow. & Cov. IV. S. 414. verlegen dies Fresco in S. Rocco kurz nach 1514. Das ist gänzlich unhaltbar. Es gehört in die Pinturicchiosche Periode. —
58) Photographien bei Ad. Braun & Co., Dornach.
59) Förster. a. a. O. S. 86.
60) Der Ausdruck ist R. Vischer entlehnt.
61) Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. 1891. No. 74. —
62) Fr. Wickhoff. Jhrb. d. kgl. Preuss. Kstsammlg. 1893. S. 55 scheint die ganze Decke dem Peruzzi zu geben.
62) vgl. Schmarsow. Melozzo. S. 232.
63) Da keine ersichtliche Veranlassung vorliegt, eine Abhängigkeit Sodomas von Pinturicchios Vorbild in der Libreria anzunehmen, so darf man vermuten, dass beiden eine antike Darstellung zugänglich gewesen ist. —
64) Diese Bildchen zuerst von Cr. & Cov. a. a. O. 405 dem Peruzzi zugesprochen. Frizzoni a. a. O. S. 195.
65) Schmarsow. Melozzo. S. 233.
66) Naglers Künstler-Lexikon. Bd. XIII. S. 204.
67) Von diesen Fresken ist ausser Ornamentmalereien an der Decke über den Treppen und an einzelnen Stellen der arg zerstörten Wände nichts mehr vorhanden. Frizzoni S. 194 bemerkt, dass das ausgeschnittene Fresko im Besitze des Principe Chigi aus Ostia stammen mag; es stellt die drei Grazien dar, offenbar der Gruppe in der Dom-Opera zu Siena nachgezeichnet. Es ist aber zu nachgedunkelt und verdorben, um uns den Begriff von Peruzzis Jugendarbeiten wesentlich zu erweitern. Morelli. Gall. Borgh. S. 170.
68) Untergegangen.
69) Ebenfalls untergegangen.
70) Ebenfalls untergegangen, Vas. a. a. O. S. 596.
71) Sie wurden auch für die Façadenmalerei benutzt, in denen Peruzzi Meister war. Leider haben wir kein Beispiel mehr davon; auch der einstige Schmuck an der Façade der Farnesina ist bis auf wenige matte Schimmer an der Tiberseite des Gebäudes verblichen. Man erkennt mühsam in den Zwickeln über den Fenstern einige liegende Figuren.
72) Von Vasari V. 422 bezeugt. Die Verwechslung zwischen Stecher und Zeichner liegt auf der Hand. Der Stich trägt die Buchstaben Bald. Sen. und Per. Ugo. Ein Exemplar auf der Corsignana zu Rom.
73) vgl. Morelli-Lermolieff. Gall. Borgh. S. 192 die Zeichnung No. 438 (Rahmen 112) in der Sammlung der Uffizien.
74) Cr. & Cav. a. a. O. S. 404.
75) Über den Irrtum Dollmayrs vgl. Frizzoni. a. a. O. 197. Anm.
76) Die Caritas im Berliner Museum ist ein Werk Sodomas selbst; vgl. Frizzoni S. 146. (Daselbst eine Abbildung).
77) Frizz. a. a. O. 199.
78) In diese Reihe gehört auch das wertvolle Madonnenbild in der abgelegenen Kapelle S. Ansano a Dofana bei Siena. Der Kopf ist nur etwas strenger. Vgl. R. Vischer. Sienesische Studien. Ztschrft. f. bild. Kst. 1875. X S. 138.
79) Die andere von Morelli. Gall. Borgh. S. 171 und Frizzoni a. a. O. S. 199. citierte Zeichnung im Lonore ist mir leider nicht zugänglich gewesen. —
80) Vasari erwähnt sie nicht. Morelli hat sie zuerst für Peruzzi in Anspruch genommen. Gall. Borgh. S. 170. Danach Frizzoni a. a. O. S. 203. Die ältere Literatur: Bunsen, Platner.

Nibby beschränken sich, auf die Stelle bei Andreas Fulvius und auf den umbrischen Charakter der Malereien hinzuweisen. —

81) Nachforschungen im Röm. Staatsarchiv haben keinen Erfolg gehabt, da die Akten über den Conservatorenpalast nach Aussage der Beamten noch nicht aufgestellt sind. Vgl. Gregorovius. Die röm. Staatsarchive. In Sybels Hist. Ztschrft. Bd. 36. S. 141.

82) Vgl. z. B. statt anderer Blätter das von Müntz veröffentlichte: Histoire de l'art pendant la Renaissance. II. S. 129. —

83) Cr. & Cav. IV. 18.

84) Zwei Bilderchen ähnlichen Inhalts im Museum zu Madrid. Bei Morelli. Gall. Borgh. S. 170 angeführt. Das kleine Bildchen im Besitze der Principe Chigi: „Raub d. Sabinerinnen" ist nach meinem Dafürhalten ein Jugendwerk des Sodoma. —

85) Hier finde noch ein Hinweis auf den Gigantenkopf in einer Lünette an der Nordseite der Loggia seine Stelle. Der Kopf fällt aus dem Zusammenhange der Darstellungen völlig heraus. Von Crowe und Cavalcaselle wurde er Sebastiano del Piombo zugeschrieben. a. a. O. S. 498. Frizzoni a. a. O. S. 211 will die Hand Peruzzis darin sehen, besonders in der Bildung der inneren Gesichtsteile. Ganz abgesehen davon, dass sich eine solche stilistische Übereinstimmung dieses kolossalen Kopfes mit den Fresken desselben Saales nicht feststellen lässt, ist es vollkommen unerfindlich, wie Peruzzi dazu kommen sollte, das geschlossene System des Bilderkreises und des Dekorationsstiles durch diesen rätselhaften Kopf zu unterbrechen. Wir müssen uns mit der Erklärung bescheiden, dass unser schriftliches und stilistisches Material nicht ausreicht, den Autor dieses Kopfes festzustellen. Er scheint mehr einer Laune oder einem Zufall, als einer künstlerischen Absicht entsprungen.

86) Vas. a. a. O. IV. 593.

87) Vas. Katalog der Zchng. Peruzzis. IV. S. 622 u. eine Reproduktion derselben bei Geymüller, Raffaello u. s. w. S. 31. Diese Skizze ist ein durchschlagender Beweis gegen Förster. a. a. O. S. 13.

88) Heute durch das Wappen der Farnese ersetzt.

89) Vasari nennt ihn „sala"; das Galatheezimmer, aber „loggia". Von dem Friese nimmt Vasari mit keinem Worte Notiz.

90) Photographien bei Ad. Braun & Co., Dornach.

91) Serlio, De architettura. IV. S. 327. translat. a Saraceno.

92) Über ihren mythologischen Inhalt hat ausführlich gehandelt Foerster. a. a. O. S. 63.

93) Hier sei auch die Zeichnung mit einem ländlichen Feste erwähnt: Uffiz. No. 438. Rahmen 112. Vgl Frizzoni a. a. S. 197.

94) Nicht Katharina von Siena. Siehe die Inschrift mitgeteilt Cr & Cav. a. a. O. IV. S. 411.

95) Vgl. die bei Cr. & Cav. a. a. O. S. 414. 64. mitgeteilte Stelle aus einem Briefe G. B. Vignolas. Bottari. I. S. 498.

96) Morelli. Gall. Borghese S. 169. u. Ztschrft. f. bild. Kst. X. 1875. S. 103. Auch Frizzoni. a. a. O. S. 216.

97) Herr Baron H. von Geymüller hatte die Liebenswürdigkeit mir folgendes brieflich mitzuteilen: „Die Verhältnisse der Säulen, die Behandlung der Profile am Kapitäl (im Salone) scheinen mir echt Peruzzi zu sein — sie erinnern auch an die des Palazzo Massimi alle Colonne. Das Motiv ist in zweiter Linie den Kapellen des Pantheon, in erster den Bramanteschen Umgängen von S. Peter entnommen. Stilistisch sähe ich keinen Grund, der Peruzzi verhindert hätte, seit 1506 diese Formen zu gebrauchen und so sicher zu verwenden, wie hier es der Fall ist, da er sie ähnlich auf dem Bureau Bramantes 1505—1506 für letzteren in den verschiedenen Entwürfen für S. Peter öfters hat brauchen müssen.

Vergleicht man diese Verhältnisse, Kapitälbildung und Profilierung mit den dorisierenden Pilastern im Relief, sowol am Äussern der Farnesina, wie im Innern der beiden Loggien des Pianterreno, so sehe ich in denselben einen schlagenden Beweis mehr dafür, dass die Architektur der Villa nicht vom Autor dieser gemalten Scheinsäulenhalle sein kann."

98) Vgl. Dollmayr. Ztschrft. f. bild. Kst. 1890. XI. S. 292. u. Frizzoni. a. a. O. S. 496.

99) Förster. a. a. O. S. 32.

100) Dazu gehört noch die von Frizzoni — a. a. O. S. 217 — bestimmte, in der Sammlung des Fürsten von Sigmaringen befindliche Zeichnung einer Anbetung der Könige, nach welcher der im Vatikan neben Rafaels Teppichen aufbewahrte Teppich gewirkt worden ist.

[101]) Auch Rafael starb über grossen architektonischen Entwürfen. Michelangelo concentrierte seine Kräfte für den Bau von S. Peter. —

[102]) Vgl. F. Donati. Elogio di Baldassare Peruzzi, Siena 1879 Eine Festrede. Die Bibliothek wurde 1760 gegründet. Vgl. darüber Guida di Siena 1862. Von einer Gruppe wissenschaftlich gebildeter Bürger Sienas (Milanesi u. a.) zusammengestellt

[103]) Vgl. Blatt 19 b, 20 a, 49 b, 50 a.

[104]) z. B. Blatt 42 a.

[105]) Als Erben des grössten Teiles seines schriftlichen Nachlasses erwähnt Vasari den Jacopo Melighini.

[106]) Vgl. Geymüller. Les projets primitifs u. s. w. S. 205 ff. auch Redtenbacher. Mitteilungen aus den Uffizien. Karlsruhe 1875.

[107]) Vas. IV. S. 591. Not. 1. und S. 609.

[108]) Geymüller. Les projets. a. a. O. S. 159.

[109]) Geymüller. a. a. O. S. 208.

[110]) ebenda. S. 217. n. Blatt 20. Fig. 2.

[111]) ebenda. S. 209. n. Blatt 20. Fig. 1.

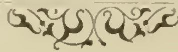
[112]) ebenda. S. 140.

[113]) Ein ähnliches Blatt in: Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Morelli. Milano. Hoepli 1886. Bl. 12.

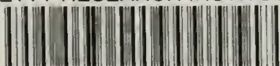
[114]) Dieser Entwurf hat mehrfache Beziehungen zu dem von Frizzoni a. a. O. S 149 (Abbildung Tav 11) aus die Uffizien (No. 1644) mitgeteilten, der von Sodoma sein soll. Das Mittelstück ist auf beiden Zeichnungen für die Untensicht berechnet. Allerdings hat Peruzzi noch in dem Deckenbild für die Villa Belcaro: das Parisurteil die Normalansicht gewählt.

[115]) Vasari. a. a. O. IV. 607. Anm. 2.

[116]) Blatt 58 a u. 59 b.



Emil Herrmann senior Leipzig.



DAS WESEN DER ARCHITEKTONISCHEN SCHÖPFUNG

Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der k. Universität Leipzig
am 8. November 1893
von
AUGUST SCHMARSOW
Ordentlichem Professor der Kunstgeschichte.
Leipzig 1894. In gediegener Ausstattung, geheftet, Preis 1 Mark.



Bucheinbände des XV. bis XVIII. Jahrhunderts

aus hessischen Bibliotheken, verschiedenen Klöstern und Stiften, der Palatina und der landgräfl. hessischen Privatbibliothek entstammend.
Aufgenommen und beschrieben von
Dr. L. BICKELL
Conservator der Kunstdenkmäler in Hessen-Kassel.
Mit 53 Lichtdrucken auf 42 Tafeln, aufgezogen auf starke Cartons mit zweifarbigen Einfassungen, 18 Seiten Text auf bestem Büttenpapier. 1893.
In mustergilitgem Halbfranzband mit Leinwanddeckeln, der obere Schnitt vergoldet.
Auch in solider Mappe für Vorbildersammlungen.
Nur in 100 in der Presse nummerirten Exempl. hergestellt und wird nicht neugedruckt.
Preis 75 Mark.



Deutsche Bucheinbände der Neuzeit.

Eine Sammlung ausgeführter Arbeiten aus deutschen Werkstätten.

40 Tafeln in Lichtdruck und 2 Farbenbeilagen
Herausgegeben von JOHANNES MAUL, Buchbindermstr., in Fa. Julius Hager, Leipzig.
Unter Mitwirkung von HANS FRIEDEL, Architekt.
1888. Preis in Mappe 30 Mark.



ORNAMENTALE UND KUNSTGEWERBLICHE SAMMELMAPPE.

SERIE I.

AUSWAHL ORNAMENTALER MOTIVE DES 18. JAHRHUNDERTS von F. X. HABERMANN. 35 Blatt in Lichtdruck. Folio. In Mappe. Preis 25 Mark. — Diese Reproduction der schönen Ornament-Blätter des Rococo-Styls von F. X. Habermann, dem berühmten Augsburger Künstler des 18. Jahrhunderts, bringt aus dem umfangreichen Werke dieses Meisters das Schönste.

SERIE II.

ROCOCO-MÖBEL. Entworfen von F. X. HABERMANN. 35 Blatt in Lichtdruck. Folio. In Mappe. Preis 25 Mark.

SERIE III.

ROCOCO-ORNAMENTE. Auswahl ornamentaler Motive des 18. Jahrhunderts. HABERMANN und andere Rococomeister. 35 Blatt in bestem Lichtdruck, auf Büttenpapier gedruckt, nahezu 300 figurale, ornamentale und allegorische Rococo-Motive bietend. Folio. In eleganter Mappe. Preis 25 Mark.

SERIE IV. V.

SPITZEN DES 16. BIS 19. JAHRHUNDERTS aus den Sammlungen des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. 2 Theile mit 50 Lichtdrucktafeln (492 Muster). Folio. In 2 eleganten Halbleinwandmappen. Preis 60 Mark.

Dem ersten Theil (25 Tafeln mit 178 Mustern) ist ein Text von Max Heiden „Ausblick auf Technik und Herkunft der Spitze" und ein alphabetisches Sachregister beigegeben. Preis dieses Theiles 30 Mark.

Der zweite Theil (25 Tafeln mit 314 Mustern) hat einen Text desselben Autors „Ausblick auf die Musterung der Spitze" und ein alphabetisches Sachregister. Preis dieses Theiles 30 Mark.

EMIL HERRMANN SENIOR, LEIPZIG.